



TITLE:

室町水墨画の研究-室町時代における中国絵画摂取の様相-(
Dissertation_全文)

AUTHOR(S):

太田, 孝彦

CITATION:

太田, 孝彦. 室町水墨画の研究-室町時代における中国絵画摂取の様相-.
京都大学, 1995, 博士(文学)

ISSUE DATE:

1995-03-23

URL:

<https://doi.org/10.11501/3080961>

RIGHT:

室町水墨画の研究

— 室町時代における中国絵画摂取の様相 —

太田 孝彦

目次

序章 課題と方法

第一部 禅僧の墨戯

第一章 墨梅図の受容と制作

第二章 芦雁図の展開

第三章 『空華集』にあらわれた絵画資料

第二部 詩画軸の研究

第四章 応永の詩画軸

第五章 周文様式の詩画軸

第六章 「書斎の図」から「山水の図」へ

― 文清の山水画の様式史的分析 ―

第三部 瀟湘八景図の受容と制作

第七章 瀟湘八景図の受容と制作

第八章 「筆様」による制作

第九章 「縮地の法」の山水画

結語

1 21 50 76 102 125 159 194 216 238 270

※ 注と図版は別冊にして添えた。

序論―課題と方法

I

わが国の美術は、多く、中国からの影響の下に、次々と新しい様相を見せながら、独自の展開を遂げてきたといつてよいであろう。それは、新しく作風を展開させることであつたり、また、新しくジャンルを開拓することであつたりした。

宋代の水墨画を受け入れた中世の美術も、また同様な歩みを見せた。その影響を受けて、古くから伝わる作風を変えたり、新しいジャンルを生み出してきたことも事実である。しかし、その時、全面的に中国の影響を受け入れてばかりいたというのではない。わが国独自の水墨画解釈をもって、中国の水墨画とは異質の世界を生み出し、室町水墨画を成立させてきたのである。

本論文では、中国の水墨画を受入れ、いままでなかった新しいジャンルとして室町水墨画が成立していった、その過程を考察することによって、わが国の中世における中国絵画摂取の状況を明らかにし、その中で育成された室町水墨画の特質が何であるかを明らかにすることを主たる目的とする。中国絵画摂取の様相を室町水墨画が成立していく過程として考察することであつて、旧来のやまと絵の世界に如何なる影響を与え、如何なる作風展開が見られたかを考察することは、本論文の目指すところではない。

II

そもそも、わが国に水墨画が中国からの新文化として伝えられたのは、平安時代の末から鎌倉時代初期の頃、十二世紀末から十三世紀初頭のこと、禅宗の伝来にともなつてのことと考えられていた。しかし、画中画によれば、水墨画は、必ずしも禅宗の伝来とは関係なく伝えられ、制作されており、また、仏画では、宋代絵画の影響は、それ以前にあらわれていることを宋代仏画の仁和寺蔵「孔雀明王像」や、宋風仏画の長法寺旧蔵「金棺出現図」などによって指摘することができ、幾分かの修正をよぎなくされてきた。その後の詫間派の活躍は、宋風の仏画が広く流行していたことを物語るものである。また、妙法院蔵「後白河法皇像」に見るように後白河法皇の後ろに描かれた背障に、宋代画院の様式に類似する花鳥画を見出すことは、必ずしも、水墨画が禅宗の伝来にともなつてのみ伝えられていたというものではないことを、明らかにしてくれている。

ところで、画中画の資料と禅林での受容と制作を語る文献資料としての詩文、さらには中国絵画の舶載状況を告げる禅寺の所蔵目録に記載された諸作品、そして伝えられている作品の画題と形式との間には、大きな差異と落差があり、この時期にあつては、禅林とそれ以外の場とでは、水墨画の受容と制作には大きな違いがあつたようである。

前述したように、水墨画の伝来は、必ずしも禅宗とともに始まったものではないが、それでも、後世への影響をみたとき、禅林で培われた水墨画観が、室町水墨画の特色を性格づけたということが出来る。一条兼良が『尺素往来』でいう「水墨画というものは禅僧に瀟湘八景を描いてもらうものであって、やまと絵は絵所の絵師に彩色で四季絵を描いてもらうもの」という認識に、それを確かめることができる。問わねばならないのは、こうした認識がなされた状況において、禅僧はどのような絵画観をもって、水墨画に関わっていたのか、そして、具体的に如何なる水墨画を描いていたのかということである。

それ故、本論文は、主として禅林において、如何なる絵画が、如何に受容されていたかということを考察することによって、禅僧の水墨画観を尋ね、また、それによって成立していった室町水墨画とはどのようなものであるのかを、制作の状況を語る文献と伝えられている作品を分析することによって、それがもつ特質とは何であるのかを説明することを課題とする。

禅僧は、絵画について多くを語っていないが、作品鑑賞の記録を題詩として残している。それは、当時の禅僧たちの絵画への態度を知る重要な資料である。伝えられた作品とともに、そうした文献資料を分析することは、上述の課題を考察するためには不可欠な作業と言わなければなるまい。伝存の作品に付されている題記や題詩ばかりではなく、多くを禅僧の語録詩文集の分析に割り、それを作品

の制作事情を語る資料として使用する他に、そこに当時の禅僧たちの絵画観をさぐるべく制作の状況や鑑賞の態度を読み取ろうとしたのは、従来の研究がとる態度とは異なる。本論文の特色を挙げれば、その一つはここにある。

絵画に題詩を賦すことは、中国にあっては、早くから始まり、北宋時代に盛んに流行した。その後、衰えることはない。文人のみならず禅僧もまた多くの題詩を残している。そうした絵画鑑賞の行われていた趣味の世界に來朝僧は生きていたのであり、禅を学びに中国に渡った日本僧もまた、そうした禅林社会に入っていたのである。

III

まずは、禅僧たちが、水墨画に関わるようになった時、どのような作品と如何に関わっていたかを、特に草木鳥獸として分類される画題の作品を取上げて考察する。当時の禅僧の語録詩文集に記載されている題詩には、画賛として仏画や頂相になされたものとは別に、主として墨梅、墨竹、墨蘭といった絵画を詠むものが多くある。また、時代が下るにしても、鎌倉時代の禅寺が如何なる中国の文物を収蔵していたかを知ることができる『仏日庵公物目録』にも、語録詩文集に見るのと同じ傾向を確かめることができる。数多くの墨梅、墨竹、墨蘭などの作品が、頂相や仏画とともに所蔵されている。そして、今日まで伝わる最も古い水墨

画の作例の一つが白雲慧曉の題詩をもつ「墨梅図」（東福寺・栗棘庵蔵）であることも、こうした草木鳥獸を題材とする水墨画が早くから制作されており、その鑑賞が盛んであったことを示してくれている。草木鳥獸画を最初に取り上げる所以である。

それらは、頂相や仏画、そして道釈人物画が、禅僧たちの宗教活動に深く関係しているのに比べると、必ずしも、その性格を等しくしない。むしろ、世俗画として、文人の墨戯の性格を持つ趣味のものであることが指摘できる。何故に、こうした性格の絵画が、当時の禅僧たちに愛好されたのであろうか。そして、それは、中国の文人の墨戯と如何に結びついており、如何なる差をもっているものであるのだろうか。また、その差異が語るものは何であらうか。こうしたことが問われなければならない。

この草木鳥獸画の分析によって、この時代の禅僧たちが意識したことが、当時の中国の禅林社会の文化的状況をそのまま共有しようとする態度に発想されたものであることが語られる。しかし、それにもかかわらず、絵画に対する姿勢は必ずしも同一ではなく、また、その態度は時代が下るにつれて差を広げることになり、全く別種のものとなることが明らかとなる。わが国の禅僧たちが、絵画に求めたものは、文学の世界を読み取ることであったという性格が示される。

その結果、制作も、中国の文人たちが目指したものと異なる意識によって支

えられることになる。それが墨梅や芦雁の様式史展開に指摘され、その意味するところが、それぞれの作品に賦された題詩の解釈によって裏付けられる。

この時代に、中国の文人の墨戯に倣って行われた、わが国の禅僧の墨戯による水墨画摂取の様相に指摘出来ることは、禅僧たちが絵画に意識したものは、そこに表されている画面そのものの描き方の工夫（技法）の評価を通して、その絵画が表現している世界を鑑賞することではなく、そこに表示されているモチーフが、如何なる文学的な出典を持ち、いかなる文学的世界を指示しているかを読解することであったという特色である。

こうした、当時の禅僧たちの絵画鑑賞態度は、義堂周信の『空華集』にあらわれた絵画資料を分析することによっても確かめることができる。そして、この分析を通して、絵画には文学の世界が表示されていると認識する態度は、単に墨梅や芦雁ばかりではなく、墨竹、墨蘭にも指摘できるものであることが知られる。画面に、描かれている梅、竹、蘭などといった対象の真の姿や形の美しさが表されているとは鑑賞せずに、そこには、それらにゆかりの深い文学の世界が表示されていると鑑賞したのである。嘗て読んだ中国文学の知識に基づいて、画面に表されているモチーフの意味を解説することが、彼らにとっての絵画鑑賞であった。それは、明らかに、中国との差異を示すものである。

その結果、技法に対する関心や態度も、中国の文人たちが目指したものと異なる。

ることは言うまでもない。

さて、こうした状況の中で、自然風景を描く山水画もまた、同様に詩文の世界を表示するものとして鑑賞されていた。それは、義堂周信が『空華集』で語るところであるが、後にふれる瀟湘八景の受容と制作のあり方によって確かめることができる。そして、こうした態度を以て、中国の詩文に詠まれている世界を情景として描き出そうとする動きが起こった。その動向は、小画面の世界をつくり出すことと大画面の絵画を制作することとに大別することができる。

ところで、わが国に早くに伝えられ、禅僧の中で愛好されていた水墨画は、中国絵画にあつては、必ずしも正統のもの、当時の画壇の中心である画院の水墨画ではない。むしろ異端ともいえる文人たちの墨戲が積極的に評価され、受容されていることに留意しなければならない。というのは、宋代画院の山水画面様式が、わが国に受け入れられるのは、次の時代になってからであるが、その時、わが国では、それを受け入れる背景には、前述したように、常に絵画に文学の世界を読み取ろうとする態度が強く働いているのだから、それが、宋代画院の山水画面様式が目指したものの性格を、或いは歪めて理解することになるかもしれないと考えなければならぬからである。次に問わねばならないことは、十五世紀になって撮取されることになった宋代画院山水画面を、当時の人たちは如何に受容していたかということである。その時、前代の絵画観が、如何にその受容や制作のあり方

に影響を与えていたかを明らかにすることである。

IV

まず、小画面に、彼らが日常親しんできた中国の詩人たちの詩の世界を絵画化することと関連して生まれてきたものの一つである詩画軸を取り上げる。この詩画軸は、禅僧たちが文人として生き、絵画に文学を結びつけるということがなければ成立してこなかったものである。その形式は、元代の文人たちが行っていたのと同様に、詩と画を同一の紙面上に置くものである。しかし、中国と日本とは、その性格は異なる。詩画一致が意識され、それぞれが独立して同一の主題に関わり、その主題をちがった形式で表現した詩と画が、自律したものとして、同じ画面に存在している中国の文人たちの好んだ絵画の世界に対して、わが国のそれは、その様相を異にしている。

わが国の詩画軸に描かれた絵画は、中国の文学に出典を持ち、中国の詩文に詠まれている世界を描くものであることが、まず、中国のそれとの差として指摘することができる。中国の画家や詩人たちのように、彼らが見た世界を、それは外界に広がる世界の美しさでも、また心の中に抱いた理想の世界のあり様でもよいが、それを絵とし詩としたものではないのである。また、そのうえ、画家は、その詩文の主題だけを描くものではない。それに託つけて、禅僧たちのある集団に

共通する心情を語ろうとする。例えば、中国の詩人たちが詠んだ交友を主題とする詩を、自らの仲間うちで感じられる交友の心情と重ねて主題として、絵を善くする人に頼んで絵画化してもらっていたのである。主題の重層性を、第二の差として指摘することかできる。描かれるのは、単に中国の詩文の世界であるだけではない。それに事寄せて語ろうとするのは、禅僧の仲間うちだけが共有している心情である。さて、第三の差は、画面の上に付された詩が、こうして絵画化された画面の鑑賞記録であるという性格をもっていることである。そのため、この詩画軸には、如何なるものが二重の主題として描かれているものであるかを鑑賞者に知らせるための序文が、置かれていることが必須のことである。しかし、鑑賞者は、中国の文学に託つけて語られる禅僧たちの主題に直接関わることはない。その主題が、如何なる中国の詩文に託つけられ、如何なる形を与えられて絵画化されているかを鑑賞し、それによって、その主題について、自らの思うことを詩として詠み、画面上に付すのである。

その鑑賞態度が、時代の変遷とともに変わることはいうまでもない。詩画軸が成立した早い時期の例である応永年間の詩画軸では、画中人物の視覚を通して鑑賞された。感情移入の鑑賞方式ということができであろうか。しかし、次代の詩画軸である永享、文安年間の作品になると、その鑑賞態度は変化をみせる。詩画軸の画面を客観視し、画面に如何に景物が配置され、如何なる形が如何なる筆

によって描かれているかを分析し、その主題として語られているものの表現を鑑賞しようとする。画面を「見ることを通して鑑賞しようとする。そうした展開にともなって、詩画軸は序文を失う。やがて、詩画軸としての機能よりも、中国の詩の世界だけを表示しているものとして意識されるようになる。一般的に山水画と呼ばれるものへと変質していくのである。中国の詩文に託つけながら、仲間うちの心情を確かめあっていた詩画軸の世界は、その禅僧の隠遁趣味の心情だけに支えられ鑑賞されるという限界を打ち破り、序文を必要としない多くの人たちに鑑賞される絵画として、発展的にその世界を解消していったのである。

こうした詩画軸の展開には、如拙が、「新様」を描くのに参考としたであろう宋代画院の山水画が大きく作用している。それは、「遠」の導入である。いままでになかった視覚である「遠さ」や「広がり」を見通す眼を受け入れることによって、詩画軸は、絵画とは空間を表現するものであるという主要な機能を意識することになったのである。しかしながら、当然のこととして、詩画軸が求めたものと宋代画院の山水画が求めたものは違うのであるから、ここで問われなければならないのは、単に影響があったという指摘だけではない。如何なる空間を構成することになったのか、また、それによって、如何なる精神を語るようになったかを問うことが必要なのである。

十五世紀の初めに南宋画院の山水画を摂取するようになったことは、わが国の

水墨画史を考察する時、もっと重視されなければならない。それは、単に新しい構図や筆法の手本を獲得した以上の意味をもっている。たとえ、それが、必ずしも南宋画院の山水画が目指したものを、正しく了解せず、わが国の詩画軸の考えを以て受容され、制作の手本として使用されたとしても、その結果が、詩画軸の展開を促し、山水画へと転換することを促したからである。こうした点からも、詩画軸の成立とその展開は、わが国の中世における中国絵画摂取の様相を語るのに、大きな指標を示してくれるものであり、その転換は、大きな意味を持っているのである。

この転換はまた、大画面絵画としての屏風や襖絵に、盛んに瀟湘八景が描かれるようになった時期に起こったことでもある。次に問うべきは、この転換の意味するところを、別の視点から、つまり瀟湘八景の受容の変遷と制作の展開から明らかにすることであろう。

V

瀟湘八景は、室町時代の水墨山水画の主要な画題である。また、たとえば四季山水図であっても、そこには、瀟湘八景のモチーフが必ずと言っていいほど持ち込まれているが多い。瀟湘八景が愛好されている状況とともに、瀟湘八景図が四季山水画と同質なものを受けとめられていたことを物語っていよう。

どうして瀟湘八景は、このように愛好されるようになったのであろうか。瀟湘八景は、如何にわが国では受容されてきたのであろうか。また、どうして、そのうちに制作されるようになったのであろうか。そして、その制作には、どんな特色があるのであろうか。こうした事柄を考察することによって、つまり、瀟湘八景の受容の変遷と制作の展開を考察することによって、山水画が如何なるものとして考えられてきたかを明らかにすることができよう。

わが国に水墨画が伝えられてから後の山水図の最も古い遺例は、一山一率の題詩を持つ「平沙落雁図」である。このことが示しているように、瀟湘八景は鎌倉時代に、水墨画が伝えられた早い時期から、禅林社会では親しまれていたことが知られる。また、当時の禅僧たちの語録詩文集には、彼らが大変瀟湘八景を愛好していた状況と、その理由が語られている。それによると、瀟湘八景は、わが国における歌枕のような名所として、詩題になる場所として理解されていたようである。しかし、それでも、それは中国の単なる名所として意識されていたのではない。わが国の禅僧たちの憧れの対象であった宋代を代表する文芸僧である覚範慧洪に縁のある場所として受けとめられていたのである。その結果、中国の画家たちが本来の画意として表現していた実際の瀟湘地方に見られる気象の美しさを描いたものとは、別なものとして瀟湘八景図を受容することになった。瀟湘八景は、覚範慧洪の生きた世界であり、覚範慧洪の境地を感得することができる場と

して意識されることになったのである。そうした瀟湘八景を日本の実景に感じとろうとする試みもなされた。大慈八景などが、その例である。また、絵画化して鑑賞されることになった。瀟湘八景図の制作である。

しかし、こうした試みにおいて指摘されることは、それが、そのまま中国の瀟湘八景の世界を写したものではないということである。前述したように、瀟湘八景は、中国で理解されていたものとは異なり、心を覚範慧洪の世界に遊ばせる手段として受容されていたのである。絵画制作においては、そこが、瀟湘八景の世界であり、そこには瀟湘八景を感じとることができる「場」が設定されていることだけを望んでいたのである。臥遊空間の設営である。だから、彼らは、そこに覚範慧洪の精神を得得できる風景が広がっていることを実感できればいいのである。絵画を制作する試みとしては、現実感あるものとして、我々が身近な風景に感じるような風景を表現することまでは求めなかった。あくまで、心を、つまり、精神を遊ばせる世界をつくり出すものであって、非現実的な世界でも良しとしたのである。季節や時刻が異なる八つの光景を、同一画面に同時に描いた。時間性を見捨てたのである。そればかりではない。そうした八つの景色は、一つの視点から眺められたといった統一感をもって構成されてはいない。一つ一つの景は、独立し分散して画面の中に散りばめられ、空間的にも現実感が失われるべく描き出されているのである。そして、そこで重視されたのは、それが瀟湘八景の

何を指示しているかを表示する図様である。こうした性格は、文人の墨戯に倣って墨梅や墨竹、墨蘭といった草木鳥獸を描き、鑑賞していた態度に共通するものと考えることができる。墨梅にあっても、梅そのものが現実に持っている形の美しさを賛美していたのではない。むしろ、それ以上に意識したのは、その梅によって示される林和靖の世界であったことは、前述したところである。

この様に、鎌倉時代初期に中国から伝えられた水墨画を、禅僧が禅林の中で愛好することによって作り上げてきた禅僧たちの水墨画を鑑賞する姿勢や制作態度によって知られる絵画観は、その後に出現してくる室町水墨画に大きく関わってくることになる。

水墨画を文学と結びつけて鑑賞する姿勢は、必ずしも禅僧だけに特有のものではない。早く、わが国では、平安時代に和歌と絵画が結びつき、また、物語や説話と絵画が結びついて、屏風や絵巻が制作され、鑑賞されていたのである。しかし、単に、そうした背景があったから、禅僧も水墨画を文学の世界として鑑賞しようとしたのであるという指摘だけで済まされるものではない。そうした伝統的な絵画鑑賞の姿勢の中で、何を求めて、禅僧は絵画と文学を結びつけたかが問われなければならないだろう。また、その結果、何が引き起こされることになったかが問われなければならないのである。

詩画軸の成立に、禅僧たちが絵画と文学を結びつけたことが大きく関わってい

るのは、主題が文学に由来していることに端的に示されている。瀟湘八景を受けとめ、それを絵画化する時に生み出されたものも、そうした禅僧の姿勢が作り出した性格なのである。

次に問わなければならないのは、こうした性格を持っている水墨画は、実際に如何に制作されていたかということであり、そこに、室町時代の水墨画の特色を指摘することである。

VI

わが国の水墨画は、多く中国のそれを手本としての制作されてきた。初期の禅僧の墨戯も、中国の文人たちの墨戯に倣って制作されたものであり、詩画軸もまた同様に中国の山水画を手本としながら描かれたものであった。とはいえ、中国絵画を手本とすることでは、同じでありながら、その使用法は、必ずしも、同一の方式をとってはいない。それは、時代とともに変化してきた。

水墨画が禅林に伝えられ、そこで制作されるようになった初期においては、禅僧が墨戯の態度で墨梅などを制作する時には、中国の手本とすべき文人の墨戯に様式に倣うことが求められていた。しかし、時代が下がると、墨梅は、手本とする中国の墨梅の様式を求めながらも、やがては、わが国の禅僧たちが墨梅に求めたものを表現するに相應しい独自の様式を見出すに至るようになる。そこに、

中国のそれとは別の意図をもって制作され、鑑賞されるようになった墨梅の姿を見ることができる。中国には見られない折枝の墨梅の出現である。様式も筆法もが、中国の文人の墨戯のものとは異なる。このように展開していくのは、単に墨梅だけではない。墨竹、墨蘭にも見ることができ。このように、禅僧が墨戯によって草木鳥獸を描く時は、中国の様式に倣いながら、その描法を変容させることによって、自らの目指すものへ適応させようとする方式を指摘することができるのである。

詩画軸の場合を見ると、少し様相は異なる。初期の詩画軸である応永年間の諸作品は、次のような特色をもっている。構図は、元代に復活してきた李郭派様式に倣いながらも、筆法は必ずしもその様式のものを使用していない。画面には、主題を示すモチーフが素朴な筆法によって描かれているのが通例である。しかし、如拙によって描かれた「瓢鮎図」以降の作品になると、その様相は異なる。モチーフが中国の南宋画院の山水画から選択されるばかりではない。その図様や筆使い、更に、対角線構図に近景と遠景を対比させながら画面を構成する方式までもが学ばれる。もっとも、そこに、詩画軸との性格の差から引き起こされる少しずつの「ずれ」があることは言うまでもない。その差異が何であるかこそが問われなければならない。

ところで、こうした南宋画院の山水画を手本とすることは、大画面制作におい

ても同様に行われたことである。瀟湘八景図においては、瀟湘八景の何の主題であるかを示すモチーフを、四季山水図にあっては、そこに展開しているのが隠棲の理想境であることを指し示すモチーフを、つまり文学に取り上げられ、それで語られ詠まれた景物を示すモチーフを南宋画院の山水図に求め、その図様や筆法に倣って描いていたのである。しかし、その構図は、南宋画院の山水図が持っている意識としての「遠さ」や「広がり」の表現に学びながらも、南宋画院の構図がそのまま使用されることはなかった。画面の両端に大きく聳える山全体の姿を配置する方式は、北宋の画卷の構図法か、あるいは孫君沢の山水図から発想されたものであろう。

このような大画面の絵画を制作する時、つまり、中国からの絵手本から主題を指示する景物の図様を借用する時、その前期と後期とでは少し様相がことなる。その前期では、主題を表示するモチーフである景物の図様だけが、それを取り巻く周りの景観から切り離されて、孤立した記号あるいは標識として大画面に挿入されていた。しかし、後期になると、こうした主題を指示する景物の図様は、その周りの景観の組立をも巻き込んで大画面の中に持ち込まれることになる。「図様」から「画様」への制作の展開ということができる。こうした時代の制作のあり様を語るのが「筆様」による制作である。その制作の状況が明らかにされなければならぬ所以である。

もっとも、こうした絵画制作が可能であるのは、室町時代の水墨山水画の持っている性格による。前述したところであるが、瀟湘八景図では、それが、そのまま中国の瀟湘八景の世界を写したものではないということによる。瀟湘八景は、中国で理解されていたものとは異なり、心を覚範慧洪の世界に遊ばせる手段として受容されていたのである。絵画制作においては、そこが、瀟湘八景の世界であり、そこには瀟湘八景を感じとることができる「場」が設定されていることだけを見込んでいたのである。臥遊空間の設営である。だから、彼らは、そこに覚範慧洪の精神を感得できる風景が広がっていることを実感できればいいのであって、絵画を制作する試みとしては、現実感あるものとして、我々が身近な風景に感じることような世界を表現することまでは求めておらず、あくまで、心を、つまり、精神を遊ばせる世界をつくり出せばよいのであって、非現実的な世界で良しとしたのである。季節や時刻が異なる八つの光景を同一画面に同時に描いて、時間性を無視したのである。そればかりではない。そうした八つの景色を、一つの視点から眺めて描くといった統一感のある構成してもいない。一つ一つの景を、独立させ、分散して画面の中に散りばめている。空間的にも現実感を失うべく描き出しているのである。そこに重視されているのは、それが瀟湘八景の何を指示しているかを表示する図様ばかりであった。また、四季山水図にも瀟湘八景のいくつかの景を持ちこんでいることで示されるように、瀟湘八景図と類似した性格を持つ

ていることはいうまでもない。四季山水図もまた、心を遊ばせる「詩が広がる世界」として理解されていたのである。

VII

室町時代の水墨山水画の制作の様相は、詩画軸や瀟湘八景図の制作を語ることで、ほぼ全てを示すことができるであろう。また、そこに、室町時代の禅僧たちが抱いていた絵画観をも明らかにすることができるとはいえ、これで全てというわけでもない。前述したように、詩画軸や瀟湘八景図の特色は、現実の世界に關わっていないというところにある。もし、当時の禅僧たちが、現実の世界に關わった場合には、如何なることが起こるのであるうか。残された課題としては、これを問うことである。勿論、詩画軸の主題となる詩文が詠まれたのは、現実の自然に対してであり、それに託つけて交わされた禅僧たちの心情も現実の世界で行われたことであり、瀟湘八景図の画題となった瀟湘八景は、現実の中国の洞庭湖の付近の実際の景色に見られる気象の美しさであるこというまでもない。しかし、この詩画軸や瀟湘八景図は、そうした現実での出来事を、そのまま伝えようとするものではない。そうした現実で行われたことを、現実を越えた心の世界として語ろうとする。それが、何時、何処で起こったことであるとか、何時、何処で、それが行われたことであるのかといったことに関しては強く意識することは

ない。そういう意味においても、現実感を意識したものは少ないといえよう。

ところが、こうした状況のなかで、珍しく、それは、何時、何処で起こったのか、また、何時、何処で、それは行われたのかといったことを強く意識し、それらが展開した場所を画題とする絵画も制作されていた。西湖図である。

西湖図は、如何なる性格を持っているのか。そのことを問うことは、当時の禅僧たちが、現実の風景に何を見ようとしていたかを明らかにすることである。それは、また、雪舟の描いた「天橋立図」の制作の意味を明らかにすることでもある。それは、単に、現実風景の写生といったものとして片づけられるものではない。そして、それ故に、実景を写生した人として、近世を切り開いたという雪舟の評価を問い直すことでもある。

以上のようなことを明らかにすることが、本論文の課題である。こうした課題を考察する時、作品分析によることが主であることはいうまでもないが、作品分析によって明らかにあった作品や動向の特色は、前述したように、なるべく当時の禅僧たちの語録詩文集に見られる言葉によって語ろうとした。雪舟が実景に関わって風景画を描く態度を「縮地の法」と呼んだのは、そうした例である。

I

注 1

墨梅は、すでに鎌倉時代には禅林社会で受け入れられ、愛好されていた。試みに、『仏日庵公物目録』によって、その状況を見ることにする（注1）。

この『仏日庵公物目録』は、無学祖元を開山として円覚寺を創建した北条時宗の守塔である仏日庵の什宝目録である。奥書によれば、貞治四年（一三六五）の校合加筆を最下限とするが、元応二年（一三二〇）の調査に始まるものである。鎌倉時代後期に、禅林がいかなる中国絵画を所蔵していたかを知ることができる重要な資料である。そこには、禅林での宗教活動の中心をなす頂相、また禅機を示す応化賢聖図の他に、宗教画とは異質なものが四十二鋪も記録されている。ほぼ頂相の数に相当する量の作品が収蔵されているのが注目される。その中に、すでに牧谿の作品が収録されており、また後白河法皇像（妙法院蔵）の背障の絵を彷彿とさせるような彩色の花鳥画さえ記載されていることも目をひく。

これらの世俗画をみると、道釈人物画の他は、墨梅、墨竹や芦雁、龍虎などという草木鳥獣の画題が多く、中国では文人たちが善くした墨梅などといった墨戯の作品が早くも多く収録されていることは特筆すべきことである。そこに、山水画は少ない。

図 1

注 2

注 3

注 4

注 5

また、日本の禅林で描かれた水墨画の最も古い遺例が、墨梅図であることは、なによりも、早くから墨梅が愛好されていたことを物語っている。文永三年（一二六六）に入宋し、弘安二年（一二七九）に帰国した白雲慧曉の題詩をもつ「墨梅図」（東福寺・栗棘庵蔵・図1）が、それである。この作品は、「出山釈迦図」を中幅とする三幅対の両脇幅である。左幅（向かって左）を中国画とし、南宋末の余戯的な作といい、右幅を日本の作という（注2）。その三幅対の成立については、まず左幅があり、それに合わせて、わが国で右幅が描かれ、対幅とするために白雲慧曉によって題詩が記された。その後、さらに、既にあった白雲慧曉賛の「出山釈迦図」の上部に紙を補って中幅としたという可能性が考えられている（注3）。しかし、その制作や組合せについては、この「墨梅図」が描かれたのが、白雲慧曉の没する永仁五年（一二九七）以前のことであるとしたか、今は、言えない（注4）。

ところで、当時に生きた禅僧たちの詩文集を瞥見するだけでも、早くから墨蘭や墨竹などと並んで墨梅に題詩するものを見出すことができる。そして、それによって、墨梅がどのように愛好されていたかという状況も知ることができるのである。

来朝禅僧である無学祖元の「仏光国師語録」に「墨梅」が記載されているほか（注5）、大休正念、鏡堂覚円らの詩文集にも数首収められている。しかし、日

本人の禅僧たちの場合は、すこし事情が異なる。多く収録されているものは、仏祖賛である（注6）。

例えば、鉄庵道生の『鈍鉄集』をみると、仏祖賛の他、世俗画としては人物画が数点に、山水画が二点、放牛図、一牛図が各一点、墨竹、墨蘭がそれぞれ一点あるばかりで、墨梅はない。また、雪村友梅の詩文集には、四睡、三笑という画題の他、「李源円沢図」、「房琯・婁師惠図」などの人物画が記されていたり、朝廷相府として「三条殿図画屏風二人跨鹿牛竹仙有之」と記されるものがあり、足利直義邸の屏風の人物画の画題を知ることでもできたり、また、四時図、瀟湘八景、四軸四流図といった山水画の画題の傾向を窺うことができる記載もあるが、ここでも墨梅などの題詩は、見当たらない。

それでも、乾峯士疊の詩文集になると、画賛としては、仏祖賛の他に、將軍屏風賛と記載された山水図、また將軍山水、瀟湘八景図、琴棋書画などを見ることができ、このほかに「画図」としてたてた別項に、次のような状況を収録するまでになってきている。

山水六首

草木（梅五、竹四、雪竹、雨竹、長春花、林檎、海棠、菊花、蘭）一六首

鳥獸（龍虎、画牛四、猫二、猿二、鶏二、鶉二、鷺鷥四）一八首

世俗画の中では、比率として、山水画が少なくなり、草木鳥獸の数が増してく

るのが注目される。そこに、墨梅も数首の題詩を見ることができるようになる。こうした傾向は、詩画軸が成立する十四世紀末ころまで、ほぼ同じ状態が続くようである。同時代の禅僧である龍泉令淬の『松山集』にも、「墨梅」なる詩がみえるが、それでも、数としては、墨竹、墨蘭の方が多い。

ともあれ、このように当時の禅僧たちの詩文集に見出される題詩によって、禅宗伝来の初期から来朝僧は墨梅を楽しみ、そして、鎌倉時代後期になると日本人禅僧も、同様な趣味を持つようになったことが了解される。

ところで、虎関師錬の『済北集』には、「仏智禅師伝」として、東福寺五世山叟慧雲の伝記が綴られている（注7）。その一節に、山叟慧雲が正嘉二年（一二五八）に入宋した時、杭州浄慈寺の断橋妙倫に参じようと、「祖師西来の意」を問えば、断橋は傍らに掛かっている墨梅図を示したので、それに詩をもって答えたという挿話が語られている。ここには、南宋禅僧の日常生活に墨梅図という文人の墨戯が取り入れられ、それが生活の周辺を飾っている情景を見ることができ、前述したところのわが国最古の水墨面の遺例である「墨梅図」に題詩する白雲慧曉が入宋し、また多くの墨梅への題詩を詩文集に残した中国僧が来朝するもの、ほぼこの時期のことである。帰国した白雲慧曉が体験し、来朝の中国僧によって伝えられた墨梅図は、まさに、こうした室内の風景に存在するものであったといえよう。

さて、かれらは、如何なる作品を、如何に鑑賞していたのであろうか。

白雲慧曉が題詩する「墨梅図」（栗棘庵蔵）をとりあげて、その様相をみることにする。前に指摘しておいたように、この「墨梅図」（図1）の左幅の蘸水と呼ばれる水ぐりの枝を描くものは、中国画とされ、枝が強く遠心的に拡がる表現に墨梅としては古い南宋の画格を見ることができるといふ。そして、揚補之流の墨梅の格法は一応手に入れたものの、まだ自由にそれを変化させるには至らない余戯的な作品と位置づけられている（注8）。

墨梅は、北宋末に華光仲仁によって創始された（注9）。この華光仲仁についても、すでに先学が論考されたところである（注10）。その後、墨梅は揚補之に受け継がれ、文人たちも愛好するところとなり、やがて元代に呉太素、王冕の出現をみることになる。

華光仲仁の墨梅の特色は、墨漬法にあるという。それは、墨暈をもって梅の花を作るものであって、外隈をもって白い花を染め抜く倒暈法や、輪郭線をもって梅花を写すものではなく、白い花を黒い花に作る法とされている。これをうけた揚補之が勾圈の法をもって梅花を描き、仲仁の墨梅が輪郭線を持たず、墨暈をもって花卉を描き出すのを変えた。さらにまた、劉克莊の「花光梅」の文では、仲仁の画風と異なるのは、揚補之のそれが、筆力の勁健さをもって大幅に巨幹を配し、枝の多く繁る勢いのある梅を描いたことであり、華光仲仁の墨梅は、小さい

図1

注8

注9

注10

画面に数筆で、疎枝に数朶の花を描いたものであったといっている（注11）

しかし、実情はちがう。揚補之は、鄧椿の『画繼』によれば李龍眠に学んだという。現存する「四時図巻」（北京故宫博物院蔵）は、その画風が必ずしも墨戲として制作されたものではなく、写形に重点を置いたものであることを示している。そして、その画面は、気条を直線的に描き、巨幹は決して目立つものではない。その画面は、咲く梅花の楚々とした形を忠実に写し取る描写に主眼があるようだ。むしろ、気条よりも古びた樹幹の表出に重心が移るのは、現存作品からみれば、元代の墨梅図からのことといえよう（注12）。

こうした流れの中に、前述の白雲慧曉題詩の「墨梅図」の左幅を置けば、南宋末の余戲的な作例という指摘を、華光仲仁の画風を想像させる疎枝に、揚補之の特色である勾圈の法を用いた数個の蕾や花が添えられる描法に了解することができる。

右幅の日本の制作とされる「墨梅図」もまたよく似た性格を示している。ただ鶴膝と呼ばれる急激に屈折する枝の表現は勢いの一貫性を失い、筆力の無さを感じられる。この事は、当時の画家たちが中国の禅林に継承されていた墨戲の描き方に倣って墨梅を制作してはいたが、しかし、結局そこには到達することができなかったという状況を物語っているのだろう。

ともあれ、十三世紀後半以降、鎌倉時代後期の墨梅図について、次のようなこ

とが知られる。

まず、舶載された「墨梅図」(栗棘庵蔵・左幅)は、当時の中国の禅寺の壁間を飾っていたであろう南宋末の文人の墨戯の様式を持つものであり、一方の「墨梅図」(右幅)は、それに倣ってわが国で制作されたものであること。そのことから当時のわが国での墨梅制作の姿勢は、南宋末の禅林の墨戯による絵画制作との共通性を志向していたということが知られる。

注
13

ところで、これらの「墨梅図」には、この梅が自然界に存在するものであることを示す景物が添えられている。右幅には月が、左幅には波文が描かれている。そして、そうした景観にある梅を白雲慧曉は、次のように題詩する(注13)。

(右幅)

「孤根 地を離れて生ず 的^て疎として影は暎々たり

画き得たり 黄昏の月 暗香は写し成らず 隠谷子 慧曉」

(左幅)

「一枝 水辺に横たはり 豎に立ちて又天を衝く

〔数〕点の花は玉の如く 娟々として〔五蕊聯れり〕」

(「禅林画賛」)

ここに詠まれるのは、慧曉が画面に見た描かれた梅の姿や、その状態の美しさである。そうした題詩態度は、前出の「仏智禅師伝」の山叟慧雲のそれを思わせ

注 14

る（注14）。彼が断橋妙倫に「祖師西来の意」を問うたのに対し、妙倫は居室の壁間に掛かる墨梅を指差したので、慧雲は、その墨梅を見て、次の偈をもって答えた。

「一段の工夫 雪霜を歴て

嶺南の消息 露に堂々たり

花は開き月は上り

双つながら明白なり

春風を待たずして

院に香を満たす」

すると、これは、「梅意」を得たものとして、妙倫は、参禅を許したというものである。

ここで指摘できることは、描かれた梅に、梅そのものの美しさを見ようとする態度である。そこには、画面に描かれている梅と自然の梅とを区別しようとする意識はない。画梅を通して、梅そのもののあり方を尋ねようとしている。さらにまた、それに禅的意味を与えようとしていることも注目しなければならないまい。

注 15

注 16

南宋の禅僧石溪心月は、無準師範と見た華光仲仁の「十梅図」について、それらは、梅の萌芽から開花、凋落までの一生の変化の様相を描くものであって、それは、「物に託して理を顕わし、位を借りて巧を明らかにする禅家流の工夫」であるという（注15）。これは、明らかに十牛図風の構想になるものであったり、「華嚴經」にいう花の十義のようなものを、梅の変化に翻案し、絵画化したものと解されている（注16）。華光仲仁の墨梅の意図の内には、林和靖の詩句をとっ

て描くことと同時に、禪的寓意を託したそれも隠されている様である。

しかし、後世には、その墨梅を禪林で後継する人が出現せず、そうした禪的寓意の表現は受け継がれなくて、文人の後継者たちによって文人の墨戯として完成を遂げることとなった。

文永六年（一二六九）に来朝した大休正念は、石溪心月の法を嗣ぐ人である。

注 17 来朝の後は、蘭溪道隆や無学祖元と深い交友関係を結び、二十数年に渡って活躍した禅僧である。彼の門下からは鉄庵道生、秋澗道泉らがでた（注 17）。その大

注 18 休正念も、墨梅を鑑賞する際には、『肇公花譜』などをひいて、やはり詩的な林和靖の世界よりも、「天地与我同根」といった観点から評価しているのは（注 18

注 19 ）、やはり南宋末の中国禅林での墨梅鑑賞のあり方を示しているであろう。秋澗道泉も「梅」を詠む詩で、「花光の図上にも猶ほ尽くし難し」というのは、自然界に存在する梅のあり方を画面の中に実現することの困難さを指摘するものであつて、師のこうした梅への態度をうけ継ぐものといえる（注 19）。

注 20 やや降つても、同様の鑑賞態度を認めることができる。乾峯士疊の語録には、東福寺の曇春という人は、探梅で山々をかけめぐっていたが、「林和靖の八句を哦し、華光の十図を披くに至るを以て、眼想心思は、無処にもとめず」と述べている（注 20）。ここにも、梅を林和靖の詩句の世界として鑑賞しようとするのみならず、華光仲仁の墨梅の世界としても意識しようとする姿勢を認めることがで

きる。また、画面に描かれた華光仲仁の墨梅を見ることは山々を巡って現実の梅を見ることに匹敵するものなのだという指摘は、自然界に存在する梅そのものに関わりながら、華光仲仁が感じとった禅的寓意を、画面の梅も実現していると墨春たちが意識していたことを示している。

『探幽縮図』（京都国立博物館蔵）に、狩野探幽が竺仙梵仙の自画賛か、あるいは可翁の画に竺仙梵仙が題詩したと記す墨梅図を載せる（注21）。その詩もまた、この時代の鑑賞態度に共通する。詩にいう。

「寒香は 孤標に足り

素芳は 何ぞ窈窕たらん

心を知るは誰なるか

此の君 能く機を索む」

繰り返していうならば、ここにみる墨梅鑑賞態度も、描かれた梅（画梅）でありながら、それを自然界に存在している梅と等価のものと意識し、梅そのものあり方を詠みあげようとするものといえる。そして、それは、林和靖の詩の世界として、情景の美しさを愛でるよりも、むしろ華光仲仁が梅に託した禅的なものとしての楚々とした存在を強く意識したものである。

かくして、墨梅は、早く鎌倉時代には舶載され、鑑賞されており、また、わが国に於いても、それに倣って制作されていたことが知られる。それは、南宋末の中国に於いてなされていたことをそのまま取り入れることであり、彼の世界でなされているものを共有しようとする試みであったともいえよう（注22）。

しかし、こうした状況も、十四世紀も末をむかえるころから、すこしづつ変化をみせることになる。次に、そうした時期の墨梅の様相を考察する。

II

注 23
図 2 正木美術館に絶海中津の題詩をもつ「墨梅図」がある（注 23・図 2）。この作品になると、墨梅の様式は明らかに白雲慧曉の題詩する前述の「墨梅図」と異なる。

画面左上方から S 字形に湾曲して下がる大きな枝を描き、そこに満開の梅花を付ける。左下隅に幹の屈曲した部分をのぞかせ、下方には幹から出たであろう直立する気条を配し、空間を埋める。枝は没骨で一氣に引かれ、強く張りがある。背景は淡墨で地塗りされている。そこに淡墨で輪郭づけられ、中を白く塗り残された梅花を数多く描き出し、黄昏の闇の中、月に照らし出され、白く浮かび上がる梅の姿を表している。

白雲慧曉題詩「墨梅図」が、疎枝に数個の梅花を付け、右幅には月、左幅に波文を描いていたのに対して、ここには、そうした清楚な雰囲気はない。満開に咲く梅の木が、黄昏の月の光に照らし出された妖艶な世界がある。その画風には、元代の代表的な墨梅画家である呉太素や王冕の影響をみることができる。

呉太素の詳細な伝記は不明である。しかし、彼の『松斎梅譜』の成立が至正九

注 24

注 25

注 26

注 27

注 28

年（一三四九）ころから十一年にかけてのことであることから、その活躍期を知ることができる（注24）。『松斎梅譜』が、永享年間（一四二九―四一）には將來されていたと思わせる記事を『四河入海』にみることはできるが、それ以前の可能性も指摘されている（注25）。それは、元僧である明極楚俊の『明極楚俊遺稿』に呉太素に贈る詩が収録されており、また、彼の『松斎梅譜』にみる「画梅人譜」は禅僧画家の伝記に大変詳しいことから、禅僧との交友が深かったと想像することによる。勿論、明極楚俊が日本に來たのは、『松斎梅譜』が完成する前の元徳元年（一三二九）のことであり、これを將來することは有り得ないことである。しかし、元の至正年間（一三四一―六七）から明の洪武年間（一三六八―九八）までは日中の禅僧の交流が最も頻繁であったから、その間に禅僧の手によって伝えられた可能性を否定しすることはできないからであるという（注26）。

宋伯仁の『梅花喜神譜』は、南宋末における墨梅の姿を反映したものと考えられている（注27）。その様式は、白雲慧曉題詩の「墨梅図」を思わせる。『松斎梅譜』の巻四は、宋伯仁自身の作である『梅花喜神譜』をそのまま転載したものにほかならないが、それを比較すれば、伝写によって簡單化に向かわず、反対に複雑化してくることが指摘されている（注28）。全般的に枝梢の数が増し、曲折が多く、原図の簡潔な趣が失われてしまっている。この変化を、南宋から元代への墨梅の様式的展開とみるならば、絶海中津題詩「墨梅図」（正木美術館蔵）の

出現には、こうした元代墨梅の影響を認めることができる。

注 29

呉太素筆「松梅図」（大泉寺蔵・注29）は、右上方からS字形に下がる梅の大きな枝を中墨の暈染でつくり、梅花を緊細な線で確実に描写する。右上方には松の枝幹と葉が水墨の粗筆で表されている。いま一つ、彼の作に「墨梅図」がある（注30・図3）。その縦長の画面に、上方から下方に向かって、弓の形に曲線を描く弓梢と呼ばれる大枝が、S字形に下る。暈染でいっきに引かれた枝に、濃墨で点苔が施されている。黄昏を示す地塗りはないようだ。細長い画面を、上方から下方に下る梅の姿には、正木本の絶海中津題詩「墨梅図」との関連をうかがわせるものがある。しかし、呉太素の墨梅は、梅花もさほど多くは付けず、古様を思わせ、梅花を正確に描写しようとする意志に満ちたものであることに留意しなければならない。

注 31

王冕もまた、呉太素と同じ頃に活躍した（注31）。『図絵宝鑑』が、「万蕊千花、自ら一家をなす」と指摘しているように、彼の墨梅の特色は、数多くの満開の花で画面を埋めることにある。至正十五年（一三五五）の年記がある王冕自らの題詩をもち、王元裕の至正十九年（一三五九）の詩文を有する「墨梅図」（正木美術館蔵・注32・図4）は、王冕の特色を明らかに示してくれる。それは、画面上方からS字形に下る弓梢を配し、そこに数多くの小枝と満開の無数の梅花を細筆で描き加えたものである。その艶麗な姿は、前述のように古様を志向した呉

注 32

図 4

太素の墨梅とは異なり、新しい傾向の墨梅の出現を示している。そして、こうした数多くの花をつける傾向こそが、絶海中津の題詩する「墨梅図」に多大な影響を与えたといえよう。

この時代に、既に王冕の墨梅も舶載され、実際に鑑賞されていたことが次のような題詩によって知られる。それらは、春屋妙葩の語録である「智覚普明国師語録」にみる「謝旒首座贈王元章墨梅一軸」と題する詩であったり、以心崇伝の撰した「翰林五鳳集」に収録される「王元章淡墨紅梅」という仲芳円伊の題詩である（注33）。

このように、十四世紀末ともなると、新しい元代の墨梅の伝来によって、従来のそれとは異なる墨梅が出現することになった。

図2
注34
それでは、こうした墨梅は如何に鑑賞されたのであろうか。
絶海中津は、この「墨梅図」（正木美術館蔵・図2）に次のように題詩している（注34）。

「孤山 曾て訪ふ 中庸子 水に照る梅華 処士の家
駅使は伝へず 南国の信 黄昏 月に和して 横斜を看る 蕉堅」

（「禅林画賛」）

彼は、この画面に林和靖が梅を詠む「山園小梅」の「疎影横斜水清浅、暗香浮

動月黄昏」を想起し、「黄昏 月に和して 横斜を看る」と詩を結ぶ。こうした連想が、嘗て在明中に実際に訪れた孤山の林和靖旧宅の梅を、さらには、林和靖とともに同じ孤山に住んだ僧侶の智園（中庸子）もみたことであろう「水に照る梅華」へと思いを馳せ、そして、陸凱が親友の范曄の為に、わざわざ江南から梅一枝に詩一首を添えて駅使に託して届けたという故事を思ふのである。

ここに賦された詩は、もはや画面に梅がどのように描かれ、如何なるものとして存在しているのかといったことについては無関心である。単に梅が主題であるということから連想された梅にまつわる故事や人物が想起され、それが詠みあげられるにすぎない。描かれている梅を通して、嘗て読んだ文学からの知識である故事や、文学で親しんだ詩人の姿をみようとする。つまりは、絵画に文学を連想しようとする態度ということができよう。白雲慧曉が墨梅をみた態度とは明らかに違っている。勿論、墨梅に林和靖を意識していたのは、これ以前に始まっている。白雲慧曉すらも、「墨梅図」（栗棘庵蔵）の右幅に「画き得たり 黄昏の月」と詠んでいたのは、やはり林和靖の「山園小梅」を意識してのことであろう。鉄庵道生は、『鈍鉄集』で「早梅詩」と題し、「これ老逋の早梅詩なり、調は高く韻は嶮し、詩人の口に膾炙す」といっている（注35）。十四世紀前半には、梅といえば林和靖とその詩「山園小梅」が結びつき、彼の詩が愛好されていたのである。ところで、前述したように、この当時はまだ華光仲仁も意図したであろう

禅的寓意や、画面に描かれた梅にも自然界に咲いている梅と等価の美しさを読み取ろうとする姿勢が強かったのである。今や、その様相は変わってしまった。

絶海中津とほぼ同時代の代表的な禅僧である義堂周信は、「墨梅」を次のように詠んでいる（注 36）。

「道人の戲筆 疎枝を写さば 便ち是れ西湖処士の詩なり 道ふなかれ

暗香 描き出されずと 能く聞くは 只だ眼の観る時にあるのみ」

墨梅には、林和靖の詩の世界が表出されているのだと断言している。

ところで、この正木本「墨梅図」の題詩は、絶海中津の詩文集『蕉堅稿』に、他の一首とともに収録され、双幅であった事が知られる。その詩は、次のとおりである（注 37）。

「徳寿宮中 勅を奉ずるの梅 君恩只尺 媒無きを嫌ず 蘭亭久しく昭陵
を逐って化し 柳骨顔筋 俗眼猜う」

ここでは、作品そのものの評価を語ろうとする。試みに大意を示せば、次のようである（注 38）。

「勅命によって集められた徳寿宮の梅は、間を取り持つ人が無いために寵愛を得ないままに在るのを恥じているようだ。王羲之の「蘭亭帖」は、唐の太宗の死後に陪葬品として朽ちてしまった。柳公権の骨っぽい筆法と顔真卿の張りある筆使いによって描かれたこの梅を、俗人は理解せず

胡散臭く思っていることだろう。」

その題詩は、この墨梅の良さが正しく評価されないままにしている。そして、これに続けて、この画家について、「右の画を作りし者は、姓名を頭わさず、只だ九州の狂客と号し」、「画を善くして狂に隠るる者」であり、「其の用筆は瘦硬に失し、人の意に満たず」というものだから、「後詩は、以て嘲りを解く」ためと弁護するのである。

注 39
この作品に絶海中津が題詩をした時期は、彼の没年である応永十二年（一四〇五）を下限とするが、その上限を一三八二年まで遡らせる見解がある（注39）。

また、この画家についても、如拙の号の命名者が絶海中津であり、近世の画史では『本朝画伝』などが、如拙を九州の出身とすることから如拙を想定することもあるが（注40）、後考を俟ちたい。

注 40
絶海中津が、墨梅を通して意識したものは梅そのものの美しさや、梅の存在を通して示されていたであろう禅的なものではない。そこに見ようとしたのは、嘗て詩人たちが見たであろう光景を、描かれた梅の背後に感じようとするものであった。現実の梅そのもののあり方以上に、彼は幻影として過去の文学の中に存在する梅の世界を鑑賞しようとするのである。しかも、絶海中津にとって、描かれた梅は、墨と筆を使った技術をもってなし遂げられたものであるが故に、その制作者たる画家も強く意識されるべきであり、その技法も正当に評価されるべきも

のと考えられた。それが、九州の狂客と号する画家への関心とその作風分析を筆法にみようとする態度となる。そこで彼は、この墨梅の用筆は「瘦硬に失して、人の意を満さず」と、世の人には満足されることのない「鋭い細さと硬さ」をもつものであるが、それでもよくできた画梅と評価し、弁護するのである。

さて、こうした時期にあって、他には如何なる墨梅があったのだろうか。

ここに、「観音墨梅図」という蓮弁に乗って大海を渡る立像の観音を中幅に、右幅（向かって右）に月梅、左幅に雪梅を描く三幅対がある（注41・図5）。その画家を明兆と同時代に東福寺にいたという一之と伝える。十四世紀末から十五世紀初頭の制作と考えることができよう。とすれば、丁度、絶海中津題詩「墨梅図」と制作の時期は重なる。右幅には、右下隅に湾曲した幹の部分を描き、そこからS字形に上る一枝を画面全体に配して、梅花や小枝を添えるものである。三本の気条も幹や枝から鋭く突き出している。呉太素や王冕などの画風の影響をみることが出来る。左幅は地塗りを枝や幹に沿って残し、それによって、墨暈で描いた枝や気条に積もる雪を表す。全体の構図は右幅に共通するものである。このように、一般的に、この時代には、墨梅は幹から枝をくねらせて上る姿を描く元代の墨梅様式を受け継いだものであったことが知られる。ところで、これは、墨梅が観音と組み合わせられたものである。こうした意識がいつから始まったかは明確ではない。愚溪右慧筆の白衣観音を中尊に、同じく彼

の山水図を脇幅とする三幅対の例もある（注42）ことだから、十四世紀後半には同種の試みが成立していたといえよう。嘗ての白雲慧曉題詩「墨梅図」がもっていたといえる聖なる世界の表示という性格を、三幅対という形式で果たし、継承しているようである。しかし、もはや題詩はない。

墨梅は、中国のそれが元代になって新しい様式をもって描かれるようになった時、その影響を受けて、呉太素や王冕などの様式を学んで描かれるものに変わった。その時、以前のように墨梅に禅的な意味をもたせ、三幅対として仏画を中幅に組合せて、継承する立場もあったが、題詩をもって鑑賞される墨梅は、画面に詩人の世界を見ようとするものへと変わった。それは、墨梅の変質である。

こうした墨梅の転換の時期に、絶海中津は、画家に注目し、彼らの新しい様式への模索こそが、このような新しい意味をになう墨梅を支えうるものと期待するのであった。如何なる様式の墨梅が出現することになったのだろうか。

Ⅲ

仲方円伊ら八僧が題詩する物外筆の「墨梅図」（正木美術館蔵、注43・図6）は、不思議な墨梅である。この「墨梅図」は、あたかも白梅の一枝を幹から剥ぎ取って来たかのような姿に描く。折枝画の墨梅である。縦長の画面の下方に、縮こまる主枝を弓形に描き、そこから左右に小枝を配し、勾圈法による白梅をつけ

る。小枝は短く、花も疎らである。主枝は、剥ぎ取られたかのように末端を薄くそがれ、湾曲している。下方に押しやられた白梅の勢いを突出させるのは、主枝の中ごろから出た気条である。画面の上端まで一気に伸びる姿を一筆で描き出して単調さを破り、画面に生氣を与えている。今までの墨梅の例とは、全く様相を異にしている。

上方には空白があらかじめ残されており、仲方円伊・謙岩原冲・西胤俊承・嚴中周璽・太白真玄・惟肖得巖・玉畹梵芳・大愚性智らが題詩する。言うまでもなく、詩画軸のように多数の禅僧の詩を伴って鑑賞されている。前述の墨梅の例とは明らかに異なった鑑賞方式である。ここに題詩する人たちは、五山の住職にまで昇った高僧であり、同時代の詩画軸にも多くの詩序を寄せる文雅の友社の指導者でもある。これによって、この作品が中央の作であり、当時の画壇の状況を具体的に物語ってくれるものと考えることができる。仲方円伊の没年が制作の下限であり、玉畹梵芳の捺す「玉畹」印の使用例から、その制作年代は、応永二十年（一四一三）五月前後と推定されており、前南禅寺住職円伊六十歳、南禅寺住職梵芳六十六歳、相国寺住職俊承五十六歳、周璽五十五歳、得巖五十四歳の時の題詩という（注44）。

注 44

さて、仲方円伊は、その序で次のように記している（注45）。

注 45

「この墨梅の画家は物外である。揚補之の墨梅が野性的な趣を描き、気条

と副刺が多く叢々とした感じであるのに対して、王冕の墨梅は梅の上品さを描こうとした。その態度は評価できるが、却ってそのために、あの漢代の宮女たちが額にした梅の花鈿の飾りのようなものになってしまっているのは好ましくない。この物外こそが理想の墨梅画家である。」

野趣とまでは言い切りたくないが、梅の力強さの表現とともに、梅花の上品さが加えられたものを墨梅の理想像としていたのであろう。その理想の墨梅を描く画家として語られるのが、物外である。彼が日本に出現したことによって、今までの凡庸な墨梅画家の存在は空しいものとなってしまったと言いつける。あの華光仲仁すら、その技では過去の存在となってしまう、彼は今や平凡な画工に対してだけ、十様という梅の十態を示した人と誇れるばかりであって、物外なる人の墨梅図こそが最高のものであるという。

物外なる人物の伝記は不明であるが、他にも数点の作品が知られている。慈照寺所蔵の玉畹梵芳の題詩をもつ紅白二本の梅を描く「墨梅図」(『国華』七七〇号)、上野家所蔵の大周周璽・玉畹梵芳・江西龍派・心田清播ら四僧が題詩する「墨梅図」(『国華』三二五号)が、それである。これらは玉畹梵芳の筆と伝えられていたものであるが、正木美術館本と同一画家、物外の作と共通する画風をもつと認められたものである(注46)。

その特色ある共通点は、まず独特の折枝の配置にある。主枝が下方に湾曲して

注47

うずくまり、そこから勢いのよい気条が画面の中央を上端近くまで貫き突出する構成である。小枝は大体左右呼応するように円弧を描いて配置されている。その筆法は、若々しい爽快な伸びがあって、新鮮な生気の流れが感じられるものであり、花の輪郭を描く細筆にもその特色が良く表されていると指摘できる。

このように、物外の描く墨梅は、折り取られた梅の一枝を自然界から切り離して、無背地の画面である絵画空間に配するものである。その構成は造形的な均衡を求めてなされ、現実の梅の姿を越えようとする試みがある。それは、墨線にも見ることができ、描くべき対象の材質感を得ようとする積極的なものは無い。瑞々しさを感じさせるよう筆致には、自然界の梅の枝がもつ重々しさや黄昏の月によって浮かび上がってくる梅を感じさせる背景の深みすら排除しようとするような軽妙さを見せている。

この時期にあっては、画家は筆法にこそ彼らの技量が問われていたのである。絶海中津に「瘦硬に失する」と批評された九州狂客のことは、すでに紹介した。義堂周信は、鉄舟徳済の「蘭竹石図」に題詩して、やはり彼の草書の技こそが蘭に屈原の清く堅固な志を表し得るのだと述べる（注47）。物外は、その伸びやかな筆法をもって、墨梅に寄せられた新しい意味を表現したのである。そうした筆法は、墨梅に詩人の世界や文学の世界をみようとする変質した墨梅の在り方を実現する時に選ばれた手段ということができよう。

注 48

この「墨梅図」に題詩する西胤俊承の詩は、彼の詩文集「真愚稿」に、惟肖得巖のものも「東海瑤華集」に、それぞれ「折枝梅花」「題折枝梅」と題し収録されている（注48）。

注 49

この時代は、単に折枝の墨梅のみならず、多くの花卉の折枝画が鑑賞されていたようである。「折枝芙蓉」「黄筌折枝海棠」などといった題詩を見ることができ（注49）。

注 50

そして、惟肖得巖の「東海瑤華集」には、「題折枝梅図 餞琴谿藏主東飯」という七言絶句も収録されている。その詩は、折枝梅図を太宰府に流された菅原道真の故事に託して送行の餞別としたことを詠むものである（注50）。梅一枝に託する思いが、こうした折枝梅図の性格を導き出すことになったのであろう。

注 51

ところで、物外筆の正木美術館蔵「墨梅図」の題詩者と殆ど共通する禅僧たちの題詩を持つ作品に、「高士探梅図」がある。画面は「辺角の景」として山路に佇む高士が侍童に梅の一枝を折らせて帰路につかんとする姿を、対角線構図に表すものである。その光景を巖中周噩は次のように詠む（注51）。

「愛梅の心癖 幽扉を出つ 杖を湖辺に曳いて落暉到る 宅を遶る千株
看るも未だ足らず 童に課して数枝を折り得て帰らしむ」

（「禪林画賛」）

そして、こう折り取られた一枝は、単独で、あるいは水仙と組み合わせられた

注 52

りして、当時の禅僧の詩文集にも「折枝梅花図」「題梅水仙画軸」「折枝水仙梅花」などといった題詩があるように、絵画化されたり、生花となって鑑賞されたようである（注 52）。そこに禅僧が意識したのは、寒気厳しい時節に清楚に咲く花の姿を通しての「生き方」であった。天章澄菴が題詩する「林和靖図」には、机の上に置かれた花瓶に生けられた梅を凝視する林和靖の像を描いている。それは、机上の梅花のあり様を通して林和靖を象徴したものといえることができる。梅一枝は、林和靖の高潔な「生き方」の象徴であった（注 53）。

注 53

ところで、横川景三は『補庵京華別集』に収められた「松竹斎主所藏墨梅図詩後序」の中で、惟肖得巖ら九僧が題詩する墨梅図が壁間に掛かっていたことを記している（注 54）。あながち、多人数の題詩をもつ詩画軸に似た鑑賞方式の墨梅は、物外筆のこの正木美術館本のみにとどまらず、他にも例があり、当時に流行していたものであると思われる。

注 54

さて、この時、この「墨梅図」（正木美術館蔵・図 6）は、如何に鑑賞されていたのであろうか。

図 6

仲方円伊は、この作が物外なる人の手になるものであり、その優秀さは揚補之や王冕に勝るものであるという先程の文に続けて、この画の印象を次のようにいう（注 55）。

注 55

「万象惨烈 春未だ融がざるに 一朵擘き来る 雹雪の中 鶴膝と虬枝

剛風と闘い 勢は飛騰して蒼穹に上るが如し」

「すべてがまだ厳しい寒さの中にある時、春にさきがけて咲く一輪の花。鶴膝と呼ばれる急角度に曲がる枝や、虬枝と呼ばれる龍の子供の角のよう、二つに分かれた枝のありようは強い風と闘っている様子であり、長く伸びる気条は天にも飛び上がっていく勢いを示しているようだ。」

(「禅林画賛」)

描かれた梅を鑑賞して、未だ全てのものが厳しい寒さの中にいる時、凜として咲く清らかな存在とこの梅を感じとる。白く塗り残され、黒線で輪郭づけられた梅の清らかなさと地塗りの淡墨の暗さとの対比や、さらに枝を延ばす筆勢への関心から、こうした趣を感じとり、その清らかな存在を強調するのである。

このように描かれた一枝の梅の姿を、清らかなさや艱難さと闘う姿として詠むことは、ほぼ八人の禅僧に共通している(注56)。

謙岩原冲は、「美しい梅の花は玉のようだが、玉より温かみがある。他の花がどうして肩を並べることができようか」といい、西胤俊承は、「林和靖に遅れて生まれたこの私のところに、西湖の梅がすっかり枯れてしまったあとでも、雪のように清らかな梅の一枝が、海の彼方から飛び来って、今、この図の中に花開いている」と、ここに描かれている一枝の梅に林和靖を慕う。太白真玄は、この一枝の梅の表現に、一つにまとまって清らかな気を養っている姿をみ、玉晚梵芳

は、鉄のような強い心をもつ梅と評価する。そして、惟肖得嚴は、「こう描かれた梅は、一枝の香り高い雪の花が詩を吟ずるところに落ちたものである」と梅と詩人を結びつける。大愚性智は、「東風は、一斉に花を咲かせて人々を悩ましい思いに駆り立てるものだから意地悪だといわれるが、実は意地悪ではないのだ。その証拠に梅の一枝を吹き送って来て旧友に贈ってくれたではないか」と、東風と梅とを関連づけ、菅原道真の送別を思わせ、その贈答提示の行為が持つ意味深さを語るのである。

図 2

図 6

このように、嘗て絶海中津が題詩する「墨梅図」（正木美術館蔵・図2）が、まだ元代の墨梅の様式のもとに、自然風景の中に存在する梅の姿を描こうとしていたのに対し、最早、この物外筆「墨梅図」（正木美術館蔵・図6）になると、そうした意図は示されていない。梅そのものに見出そうとした詩人の姿、あるいは人間の生き方を、そのまま梅に託して表現しようとするのである。その時に、この「墨梅図」の画家である物外は余り現実感を感じさせないような工夫を試みる。それが、梅の花や枝の重さや背景の暗さ、そして大気の厳しさをあらわに示さない筆致となり、現実自然風景から切り取られた折枝梅を無機的背景に描くことを選択することになったのである。さらに、これらの折枝梅が、ほぼ左右対称に枝を配するという造形的均衡を求めていることも注目される。それは、まさに梅一枝に託した禅僧の観念を象徴する形式として成立したものといえる。梅を通

して思う様々な世界を凝縮結晶化した形式である。そして、このように描き出された画面を、禅僧たちは、自らの知識や教養に基づきながら詩によって解釈しようとするのである。結晶化された梅のあり方を思いを凝縮し、昇華した詩語を通じて鑑賞する。

ところで、こうした折枝梅の形式は、如何なるものにその源泉を尋ねることができるのであろうか。

試みに元代の絵画を見れば、次のような作品に類似を求めることができそうである。あるいは、そこに発想を得たのかもしれない。既に、梅は切り取られ、水仙などと組み合わせられ鑑賞されていたことを指摘しておいたが、そうした意識と共通するものを元代の作品にも見出すことができるからである。

- 注 57 図 7 趙孟堅の「歳寒三友図」(台北故宫博物院蔵・注 57・図 7)は、そうした例である。それは、花束のように描かれた松、竹、梅である。自然風景から切り取られ、無背景のなかに小枝を組み合わせたものである。それは、また自らの生き方を蘭に託して地面を描かなかった鄭思肖筆「蘭図」(大阪市立美術館蔵・注 58・図 8)に共通する意識がなしたものと予想される。自然の光と風を排除し、無機的な世界に蘭をただ一つ描くものである。こうした例は、他にもみることができ。楊維禎は松を描く時でさえ、「歳寒図」(台北故宫博物院蔵・注 59・図 9)のように大樹であるにもかかわらず地に生えた姿ではなく、根を切り落とした

部分として描いている。

物外もまた、こうした元代のある一派の文人たちが描く絵画の動向を新奇なるものとして受けとめることによって、折枝墨梅を出現させ、それによって、当時の禅僧たちが梅に託した象徴的意味を具現させたといえよう。こうして、墨梅は文学に発想された世界を示すものとして、必ずしも現実感を有することなく、非現実的な形象をもって表現されることになったのである。

結

鎌倉時代に伝来した墨梅は、そのまま当時の中国での制作や鑑賞の姿をそこに窺うことができるものであった。華光仲仁以来の墨梅の様相を共有しようとしていたことを知る。しかし、室町時代になるとその姿は変化する。十四世紀末、新しく伝えられた元代墨梅の様式に倣った墨梅の制作へと展開するのであるが、その時、鑑賞のあり方が変わる。わが国では、描かれた梅を見るのではなく、それを通して梅にまつわる故事の世界や詩人の姿を連想して、そこに浮かび上がってくる梅を鑑賞していたのである。元代の呉太素や王冕などに学ぶ墨梅の様式を持ちながら、彼らが意図したものとは別のものを鑑賞していた。その時、そうした鑑賞者が求める筆法に相応しい様式を以て出現したのが物外であった。彼の描く墨梅は、折枝梅として、梅そのものを結晶化させたものといえることができる。

それを禅僧たちは、文学に発想された人間の生き方の象徴として、詩をもって鑑賞していたのである。

こうして、墨梅図の受容と、そしてその制作の変遷をあとづけるとき、中国画を学びながら、墨梅は、文学と結びつくことによって、独特の展開を遂げたことが知られる。そうした状況を、つぎに芦雁図を通して考察してみる。

第二章 芦雁図の展開

I

最も早い芦雁図の遺例は、一山一寧の題詩をもつ「芦雁図」(群馬県立近代美術館蔵、注1・図1)である。

画面には、二羽の雁が左上方へ飛び立つ姿が大きく捉えられ、下方には数本の芦が細く素朴な線で描かれている。雁は型に嵌まったように同じ姿を繰り返しており、必ずしも写生的というものではない。その筆法も強く鋭いというよりは、飾り気のない初々しさを感じさせる。ここでは、広がる芦原に住む数十羽の雁の群を風景として描いてはいない。二羽の雁に視点を近づけ、画面の上下に雁と芦を対比させる大胆な構図で仕上げている。

注 2

左上に一山一寧が題詩を寄せて、次のようにいう(注2)。

「(雁たちは)冷たい水辺を同じく住处としている。その水辺の芦は、雨や風で折れ曲がってしまっている。雁たちは、またどこへ飛び立っていくのだろう。もうすでに薊北には春が帰ってきているのだろうか。」

注 3

り、当時を代表する文芸僧でもある(注3)。いうまでもなく、一山一寧(一二四七—一三一七)は、中国からの来朝僧であり、当時を代表する文芸僧でもある(注3)。

また一本、同じく一山一寧の題詩を持っている水墨芦雁図で、芦の生える洲浜

注 4

に憩う三羽の雁をよく似た画風で描く作品が存在する（注4）。その詩には、次のようにある（注5）。

「万里の長城の北では寒さの到来も早いらしい。瀟湘あたりの秋の気配は清々しく、食物の心配も終えてしまった。いとゆみは（雁には）関わりあいのないものなのだ。」

注 6

さらに、思堪筆の「平沙落雁図」にも一山一寧は、次のような雁を主題とした題詩を寄せる（注6）。

「北の長城では、寒気の訪れも早いらしい。雁たちは南に移って、ここ瀟湘の秋に身を寄せている。身も軽々と飛び回っているのは渚の砂洲のほとり。ただ、稲や粟欲しさだけのことではないのだ。」

さて、こうした一山一寧が題詩をしている芦雁図は、共通した性格をもっているということが出来る。その主題となっている芦雁は、単なる芦と雁という場所や空間を限定しない動物と植物の組合せではない。北の長城あたりから飛来した雁とそれが憩う南の瀟湘地方の芦辺という認識をもって捉えられている。時はやって来たばかりの秋か、あるいは北に帰ろうとする春であったりする。そして、常に題詩には雁の生きる姿が主題として詠みあげられている。雁がどのような情景の中にあるかといったことばかりを詠むものではない。むしろ、そこにおいて意識されるのは、そうした風景の中で生きる雁の行為ということができよう。

注 7
注 8

日本に芦雁が伝えられた時期については、それを明確に把握することは出来ないが、鎌倉時代も早い時期に伝えられていたと考えられる。この時期の制作である絵巻の中に描かれている画中画の襖などに、それを見ることが出来るからであり（注7）、また、当時の禅僧の詩文集にもその題詩が散見されたり（注8）、鎌倉の名刹円覚寺の塔頭、仏日庵の什宝目録『仏日庵公物目録』に記載されたりするからである。

注 9

『仏日庵公物目録』によれば、禅寺としての宗教活動に必要な頂相や道釈人物画などと並んで、中国の文人たちが善くした墨戯による作品も多く禅寺に收藏されていることが知られる（注9）。墨蘭、墨竹、墨梅や猿猴、龍虎、芦雁などである。しかも、芦雁図は、「芦雁二鋪 彩色」「芦雁二鋪 徐正達 彩色」「芦雁一對 崔白筆 彩色」「芦雁二鋪」などと記載されており、墨画だけではなく、着色絵画もあったことが知られる。残念ながら徐正達については不明であるが、崔白は、北宋に活躍した花鳥画家である（注10）。こうした正統の画院の画家の作品が收藏されている例は他にない。徽宗皇帝の賛がある龍虎、また宋の宗室画家である趙幹の作という蘭が記される以外は、牧谿などのような禅僧画家の作品が多く所蔵されている。

注 10

なぜ、芦雁は彩色の作品や、また北宋画院の画家の作品でも收藏されているのだろうか。そして、この時代は、一体どのような芦雁図が鑑賞され、制作され

ていたのであろうか。

II

まずは、中国で芦雁は如何なるものとして描かれ、鑑賞されていたかを見ることから、その考察を始めることとする。

中国で芦雁が描かれ始めるのは、それほど古いことではない。それでも、宋の郭若虚の『図画見聞誌』は、徐熙が「鳧雁驚鷺」(「論黄徐体異」)、「寒芦野鴨」(「徐熙」)、「寒芦野雁」(「玉堂故事」)などの作品を残していたことを記しており(注11)、また、宋の鄧椿の『画繼』には、黄筌の「竹雀図」「芦鴨図」が双流趙延修仲知県家に収蔵されている(「銘心絶品」)ことが見えるので(注12)、五代には、芦雁のような水辺の風景に生息する水禽を描くことが画題として成立していたと推測される。

しかし、こうした芦雁を描く画家は、以後、それほど多く活躍しているわけではない。『図画見聞誌』によれば、その後の画家としては、徐熙の他には崔白、崔慤、慧崇を見るばかりである。それでも、『画繼』になると、宗室画家の宗漢や趙令穰をはじめとして、杭士林生、李甲、高翥、陳直躬などの巖穴上士や搢紳章布に分類されている人たちや、また、張洵、胡奇などが芦雁をよくしたと記録するようになる。馬家仏画と称され仏画を専門とする馬賁すらも百雁図を描いて

注
11

注
12

注 13

いたようである（「小景雜画」・注 13）。宋代の御府の所蔵品を記録する『宣和画譜』には、嗣濮王宗漢、宗室孝穎、宗室仲全、宗室士雷、宗婦曹氏、丘慶余、徐熙、崔白、崔慤、劉永年、吳元瑜、趙令穰などが描いた作品の中に、雪汀宿雁図、春江落雁図、秋芦雁鵝図、江汀集雁図といった水辺に遊ぶ雁などの鳥を描いた画題の作品を多く収録している。恐らく芦雁図に通じるものであろう。

注 14

ところで、徐熙は、『図画見聞誌』によれば、江南の日常的な自然風景の中に生息する身近な花鳥の状況を描くことを特色とし、黄筌が宮廷に収集された珍しく不思議な花鳥の姿を写生するのに対比されている在野の画家である（「論黄徐体異」・注 14）。そして、『画繼』は、杭士林生について「江湖の景を作れば、芦雁水禽は、気格は清絶にして、米老は此の画は唐に無しと言う。徐熙に並ぶべし。文宣、張洄、宝覺の右にあり。人は罕に之を得る」（「巖穴上士」）と記している（注 15）。徐熙からの伝統の中に、芦雁など江南の水辺に憩う鳥たちを描く絵画が成立してきたことが知られる。北宋の画院の花鳥画の様式が、黄筌の伝統のなかに形成されていたのとは、別種の系譜を想定することができよう（注 16）。

注 15

注 16

さて、こうして成立した芦雁を描く作品は、一つには、宗室の画家が多く描いていることから、画家の地位、身分といった点で一種特別なものとして分類することができようが、他に、これらの作品には共通するものとして、詩意の重視と

「小景」と呼ばれる画面構成の特色をも指摘することができる。

注 17

例えば、『画継』に、嗣濮王宗漢の芦雁図には、「佳思」ありとして米芾の題詩を収録しているが、それに続けて「詩意は此のごとくなれば、則ちその含毫運思を知るべし」と画中に詩意を見ようとしているのがそうである（注17）。そうした特色は、宗室士雷の作る「雁鷺鷗鷺溪塘汀渚には詩人の思致あり、その絶勝佳処に至れば、往々にして之を形容すること及ばざるところなり」という評語にも窺うことができるであろう（注18）。また、花竹翎毛に分類される画家である張湮の芦雁についても、米芾が「不俗」と讃えたことを『画継』は記している（注19）。また高翥についても「小景を作り、自ら一家をなす。清く遠く静かで深い（趣き）は人をして工氣を一洗せしむ」といい、その作品として眠鴨浮雁図をあげている（注20）。

注 20

注 19

注 18

こうしたことから、芦雁という画題は一つの傾向として、他の画家たちが描いていた花鳥画とは別の性質を持ち、上流貴族や文人たちの間に流行し、それによって、「詩意」を表出しようとしたものであり、俗氣を取り去ったものであったろうと考えられる。

ところで、こうした芦雁図のような水辺に遊ぶ鳥を描く絵画は、如何なる構成をもってなされていたのであろうか。

『図画見聞誌』は、芦雁を善くした慧崇について、「尤も小景を工みにし、善

注 21

注 22

図 2

注 23

注 24

注 25

注 26

注 27

注 28

く寒汀遠渚、蕭灑虛曠の象を為す。人の到り難き所なり」という（注21）。上に引いたところであるが、高齋も小景を以て水禽を描いていたことが『画継』に見える。そして、こうした「小景」は、また彼自身も芦雁を描いた趙令穰（注22）の「秋塘図」（大和文華館蔵・注23・図2）に見られるような画面構成を取るものと考えられている（注24）。それは、やや視点を遠くにした平遠の景で捕らえた水辺の光景を描き、そこに水鳥を配して、鳥たちの生態を表す。趙令穰もまた宗室の画家である（注25）。彼の「秋塘図」に見られる景物は、『宣和画譜』などに収録されている宗室の画家たちがよくした画題を表すのに相応しいものである。恐らく、彼らもまた、こうした画風で「秋芦群雁図」などといった『宣和画譜』にみられる作品を作り出していたことであろう。『宣和画譜』が、趙宗漢について、「惟、丹青を自娛とするのみ。嘗て雁図を為す。気韻は瀟散にして、江湖荒遠の趣あり」と言っているのは（注26）、画面に視点の遠さがあり、広がった風景が描かれていたことを想像させ、その構成の類似を示唆してくれる。

ところで、宋の周密の『雲煙過眼録』に、趙令穰が描いた水墨芦雁の存在が記されている（注27）。そして、その水墨芦雁について、元の湯垕の『画鑑』は、「宋の宗室の人たちは、千里や希遠のように、みんな丹青の妙を心得ているが、大年の小景の墨雁雜禽のようなものは、また、普通の宗室の人たちの筆や墨使いとは別のものである」といっている（注28）ので、彩色した芦雁を作る様式とは

或いは異なった画風をもっていたとも考えられる。

そうした時に、想起されるのが慧崇の筆と伝える「芦雁図」（藪本家蔵）である（注29・図3）。この作品は、ただ芦と雁だけを水墨で描くものである。そこに見出されるのは、水辺の右下に横たわる土坡に生える二、三本の芦とその周りで憩う五羽の雁と左上の水面を泳ぐ二羽の雁ばかりである。画面には、背景の河川や樹林はない。そうした点で、上に紹介した趙令穰の描いた小景の画面構成とはすこし様相を異にしている。しかし、視点を近づけ芦雁をやや大きく描いてはいても、水辺の景色を水平を軸として広がり重視する姿勢は共通しているといふことができる。

ともあれ、『画鑑』では、趙令穰は「小景」を描き、その芦雁は、他の宗室の画家たちの様式とはちがっているというのだから、或いは、こうした藪本家所蔵の「芦雁図」に見られる画面構成の特色が、慧崇や趙令穰たちの芦雁図の様式を示しているのであるかもしれない。

前に指摘しておいたことであるが、『画継』では仏画を専門とする家系の画家である馬賁も「小景」に長じ、百雁図を描いていることをいっている（注30）。いま、彼の作品とされている「百雁図」（ホルル美術館蔵・注31・図4）を見れば、水墨でなされた画面は多くの雁が芦の生える岸辺に遊ぶ景色が描かれ、伝慧崇筆「芦雁図」（藪本家蔵）に類似する画面構成をとるものであり、趙令穰筆

「秋塘図」（大和文華館蔵）とは別種のものであることがしられる。着色画と水墨画との差といえるだろう。

ところで、伝慧崇筆「秋浦双鴛図」（国立故宫博物院蔵・注32・図5）は、これらとはすこし趣が異なっている。彩色された画面には、数本の芦と蓮が生える岸辺に休む二羽の鴛鴦がすこし視点を近づけて描かれている。そこには、鳥たちの姿の美しさこそが強調されているものの、自然風景の広がりを描こうとする姿勢は示されていない。「小景」を如何なるものとするか。この作品もまた、自然の風景の小さな部分を描くものである。しかしながら、宗室の画家たちが汀に憩う鳥たちの姿を描いた芦雁図を通して、前述したように、米芾を始めとする当時の人たちは、詩を見出していたのであるから、やや視点を遠くした広がる自然風景を描写する画風こそをやはり「小景」と推定し、慧崇の作品では、前者の「芦雁図」（藪本家蔵）の作風を「小景」の描き方としておきたい。

さて、ここで、次のことをとりあえず指摘しておくことにする。それは、いままでに紹介した画風ばかりではなく、北宋には別種の様式が存在していたということである。

「図画見聞誌」は、崔白が雁を描いて高名であったことを「敗荷鳬雁を以て有名であるのだが、仏道鬼神や山林人獣においても清絶でないものはないのだ」といい（注33）、また、彼の弟である崔慤に「隔芦睡雁図」があり、その「状物布

注
34

景、与白相類」として、個体の描写のありかたや構図が崔白に似たものであることを語っている。そのうえ、画面には「尤多意思」と単に動物の形を表すもの以上の何かがあることを指摘している（注34）。恐らく、崔白もそうした芦雁図を描き、そんな芦雁図が日本にも伝えられていたのであろう。前述したように『仏日庵公物目録』に「芦雁一对 崔白筆 彩色」と記載されている。

注
35

ところで、崔白の描き方は、宋の趙希鵀の『洞天清録集』で言うところによると、「古格を多く用いて、花鳥を描く時には、先ず鉄線のような強い輪郭線を作り、後で多くの色で以て塗り込めて真に迫った」というものであった（注35）。画院の正統の画法に基づくものである。崔白の作という台北の国立故宫博物院所蔵である「芦雁図」、あるいは『唐宋元明名画大観』所収の「雪雁図」、また崔慤筆とする台北故宫博物院所蔵の「杞実鵀鵀図」（注36・図6）を想起すれば、その描写と構成を想像することができよう。それらは、視点を近づけて大きく花や鳥の姿を捉え、細緻な筆で形を写し、淡く彩色を施すものである。「小景」がもっているような遠い視点から広がる背景の中に、雁などの水禽を群として描き出すものではない。個体として存在する姿が生き生きと描写されているものである。

図
6

注
37

しかし、『画鑑』によれば、崔白が水墨で芦雁を描く場合は、すこし作風は違っていたようである。湯室は、次のように、いっている（注37）。

「崔白の芦雁の類は、清致ではあったが、私は平生は好きではなかった。ただ、絹の幅一丈高さ二丈ばかりの大軸に、濃い墨で八羽の大きな雁が描かれ、飛・鳴・宿・食の生態が悉く描きつくされており、蘇軾が題詩を加えたものがあった。これこそが、崔白の本当に得意の筆を振るったものである」

画院の彩色花鳥画を描く様式とは別種の様式で、水墨画の芦雁図を制作していたのである。その特色は、濃墨だけで雁の生きている姿を大きく描くものであった。

その後、芦雁を描く画家は多くは出て来ない。牧谿が禅僧画家として南宋末期に活躍するばかりである。彼の画風については、『松斎梅譜』に、「全てのものは、筆に従い墨を点じて出来上がるものであって、意思が端的に表れる技法で裝飾を費やしたものではない。松竹梅蘭などは形似を備えることを求めるのではなく、蓮や芦を写すと趣きが高雅であった」というものであった（注38）。あるいは、こうした様式は、湯屋が『画鑑』の中で、別種の様式として指摘していた前述の崔白の水墨の芦雁の描き方が禅林で継承され変容したものであったかもしれない（注39）。

注 38

注 39

III

さて、鎌倉時代の禅僧達は、どのように芦雁を受容していたのだろうか。彼らの題詩の中に、それをみることにしよう。

注 40 無学祖元は、円覚寺開山で弘安二年（一二七九）に来朝した（注40）。彼は六

注 41 首の芦雁の詩を残しているが、その中に、次のようなものがある（注41）。

「砂浜に二三の雁がおり、波間に数本の芦がある。此の思いは人のよく理解するところではない。空しく伝えられて図画に描かれているのだ。」

この詩は、「空伝入画図」という語句で明らかのように、恐らく芦雁図に題されたものであろう。そして、その画面は習慣的に用いられている図様に従って描かれたものであろう。また、「沙頭两三雁、波面幾茎芦」とあることから、数羽の雁を大きく描いたもので、多くの雁がいる風景を描いたものではなからう。前述したように、中国では、幾多の種類の芦雁が描かれていたのであるが、ここでは、芦雁を近視する画風のもものが選択されている。恐らく、前述しておいた一山一寧が題詩した「芦雁図」（群馬県立近代美術館蔵・図1）につながる画面をもつ作品を見ていたものと推測することができる。

注 42 こうした芦雁と題する無学祖元のいま一つのものに、次の詩がある（注42）。

「七八枚の芦の葉に、秋の光は動き、二三のつがいの雁には、水につかったあとも多い。老僧は杖にもたれて、見ているが飽きることはない。万里を離れた衡陽で、幾日過ごしているのだろうか。」

注 43
注 44

ここには、芦辺で遊ぶ雁を眺めている状況があるが、それでも、それを広がつている光景としては意識していないようである。雁そのものの行為やそれを取りまいている七、八枚と大きく見える芦の葉に映える影の美しさに視線を合わせている。他の詩も、大略、こうしたものである。

無学祖元と共に日本にきた鏡堂覚円（注43）もまた、芦雁と題した詩の中で、次のようにいう（注44）。

「湘水の岸辺、秋の暮れがた、西風（秋の風）は何時まで続くのだろうか。寒々しい影を遠く離れた土地に落としながら、声を呼びかわしつつ、友を求めて急いでいる。北の長城を離れて長い時間がたった。悠然と水辺の傍らにいます。もの寂しい芦の葉以外、寝る所、食べる物は、天真に任せているのだ。」

ここでも、彼は、芦の傍らにいます雁を北から飛来したものとして捉え、その飛んでいる雁の姿を詠み上げている。それは、雁が飛んでいる美しく広がる光景を強く意識しようとする鑑賞態度ではない。雁が行っている行為を納得しようとしている態度といえることができる。

こうした姿勢は、同時期の来朝僧である大休正念（注45）の詩にも見ることができる。彼は、芦雁図を見て、次のようにいう（注46）。

「飛んでいるものは集まり、鳴いているものは迎えている。飢えているも

注 45
注 46

のは食べ、眠っているものは休んでいる。性情はそれぞれであるが、自ずから天真を備えた輩であって、岸辺の浮き草が生えている砂浜には、興味が尽きることはないのだ」

まさに、雁の生きている姿、その行為、関心を見ようとする態度といふことができる。塞北の土地から瀟湘のあたりへと南に下った雁の生活こそが主要なものとして描かれていたのであろうし、その姿を鑑賞しようとしているのである。

繰り返せば、前述した一山一率が題詩している「芦雁図」は、こうした時代の芦雁図のあり方を、いま、私たちに知らせてくれるものなのである。

この様な芦雁を描いた作品を、他にも見ることが出来る。一つは、中国の装飾紙に三羽の雁と数本の芦を描く題詩を持たない「芦雁図」（パーク・コレクション蔵）であり（注47）、いま一つは、同じような数羽の雁と数本の芦を描く天台鏡堂の題詩を持つ「芦雁図」である（注48）。それらに共通して見ることが出来るものは、中国での芦雁図の様式を語った時にその特色として指摘しておいた「小景」の構成ではなく、やや視点を遠くに取しながらも、湯垕が『画鑑』でいう崔白が大軸に水墨で描いたという芦雁の様式を想起させる構図である。

そして、こうした画面に意識されていたものは、禅僧にとつては作詩の手引書として親しまれることになる『三体詩』にも載る錢起の「帰雁」の世界（注49）を思わせるものであった。また、それは、当時から愛好されていた瀟湘八景の一

注 47
注 48

注 49

つである平沙落雁の雁にも通じる性格を持つ雁でもあった。明らかに、一山一率題詩の「芦雁図」に見られるように、鎌倉時代前期の芦雁図は、中国の宗室画家たちが描き、中国の詩人たちが詩の世界として鑑賞していた北宋の「小景」で描かれた芦雁とは、趣の異なるものである。江南の広がる水景に憩い遊ぶ雁のいる情景の美しさに詩を見ようとするのではない。ここでは、むしろ、そうした詩に語られている雁の姿、行為、思いなどが取り上げられているのである。詩文に詠まれているように北から南へ飛来し、瀟湘地方の芦の生える岸边に憩い春を待つ雁の生活、つまり「雁の行為」こそが主題として意識されているのである。

しかし、こうした芦雁図が、如何なる人によって制作されていたかは、いまのところは不明である。絵巻物の画中画に描かれた芦雁図のように、旧来の大和絵の画家が描いていたかもしれない。また、あるいは、中巖円月の『東海一漚集』に載る「画五百羅漢并序」に見られる別宗□令のように、専門画工に負けない技術を持っていた禅僧が余暇に絵を楽しんだものであったかもしれない（注50）。さて、こうした芦雁図を来朝僧は上に述べたように鑑賞していたのであるが、しかし、当時の日本の禅僧が如何に鑑賞していたかは、その詩文集に芦雁への題詩を見ることができないので、不明である。恐らく、前述した来朝僧に倣った姿勢を見せていたことであろう。とりわけ、一山一率のように当時の禅宗社会を代表し、大きな影響を同時代の禅僧に与えた文芸僧が芦雁図に寄せた題詩が残され

ているのであるから、そこに見られる姿勢こそが、その時の禅僧の鑑賞態度であったと考えて差し支えあるまい。同じような時代に、同じように愛好されていた墨梅の受容と制作のあり方は、日本人の禅僧と中国の禅僧ではほぼ共通していたことは、前章で述べたところである。まさしく、中国の禅寺と禅僧が持っている文化を、日本においても「共有」してみたいという憧憬が、中国の禅寺で流行していた文人の墨戯による絵画をも愛好しようとする欲求を生み出すことになっていたのである。それは、「墨梅」にも「芦雁」にも共通して指摘されることなのである。

とすれば、前述したこの当時に制作されていた芦雁図の様式は、いまに伝えられる作品の多くが、慧崇の描いたであろう「小景」の芦雁図の画面構成に類似するものではないことから、崔白が画院の花鳥画様式ではなく、もう一方で善くしていた水墨の技法で描いた芦雁図を南宋の禅林が受け継ぎ、それを、牧谿のような禅僧たちが描き続けていた様式に倣ったものということができよう。

ところで、十四世紀前半には、中国へ禅を学ぶべく渡った人の中に、時に禅林で流行していた画業をも学んで帰国しようとする禅僧も現れてくるようになる。「牧谿再来」と評される技量を持っていた默庵靈淵などである。残念ながら、彼

は帰国を望みながら中国で没した（注51）が、この他、可翁宗然と考えられる可翁仁賀や墨蘭を雪窓普明に学んだ頂雲靈峰と靈江□浩などがある（注52）。この

ような入元僧で、禅宗のみならず画業も中国で修得し、帰国後も画を善くする画僧として活躍した禅僧のうち、鉄舟徳済は今日でも芦雁図を見ることが出来る人である。

次に鉄舟徳済の作品を取り上げ、芦雁図の新しい展開を考察する。

IV

月江正印の墨跡（五島美術館蔵）によれば、鉄舟徳済は至正三年（一三四三）に元から帰国した（注53）。彼は、万寿寺二九世に住した高僧であるが、一方で草書や墨蘭の名手でもあった（注54）。その墨蘭は、義堂周信が題詩する作品（イギリス・個人蔵・プリンストン大学付属美術館寄託・注55）のように、元代の禅僧である雪窓普明の様式を学んだものである。その後、彼の様式は玉畹梵芳に継承されることになる。

ところで、鉄舟徳済の芦雁図は、その様式から二種に分類することが出来る。一つは、崔白が彩色による画院様式によって描いた芦雁の描き方ではなく、もう一方で崔白が描いていた水墨の芦雁の様式を継承して南宋の禅僧たちがよくしたであろうと前に指摘しておいた水墨の様式で描く作品である。画面に芦雁を近接拡大して描くものである。そんな例として、個人蔵の「芦雁図」双幅を挙げるこ
とができる（図7・注56）。その様式は、旧来の画面構成を以て描かれており、

注 53
注 54
注 55

注 56

図 7 一山一草の題詩がある「芦雁図」(群馬県立近代美術館蔵・図 1)に共通する性格をもっている。いま一つは、水辺に遊ぶ十数羽の雁と風になびく数本の芦をやや遠望する風景として捉えて描くものである。後述するように、伝慧崇筆の「芦雁図」(藪本家蔵・図 3)に共通する様式をもっている。前者と区別して慧

図 3 崇様式の芦雁と称されている。「芦雁図」双幅(メトロポリタン美術館蔵・注 57・図 8)が、その例である。

注 58 この「芦雁図」双幅(メトロポリタン美術館蔵)は、嘗て呂洞賓を中幅とする三幅対として伝来したという(注 58)。こうした例は、珍しいことではない。道

注 59 釈人物画を中尊とする三幅対には、前章で紹介した白雲慧曉の題詩を伴う墨梅図(東福寺・栗棘庵蔵)が出山釈迦図を中幅として伝えられている。記録には、芦雁図を脇幅とした達磨図の三幅対もあり(注 59)、芦雁図などが必ずしも単なる文人の墨戯として単独で鑑賞されていたものばかりではないことが知られる。

注 60 さて、これらの画面は、やや視点を遠くに置き、豎幅の下の部分三分の一を水辺に突き出す砂岸として、それぞれの幅に十数羽の雁の様々な姿を配し、上方を天空として六羽の雁が左方に飛ぶのを右幅(向かって右)に、同じく六羽の雁が一度は右に向かいながら鈎状に屈折して左へ飛ぶ光景を描くのを左幅とする。左幅には、「昭陽協洽太呂□□徳器学士作」とあり、癸未の歳の十二月の年記によって、この芦雁図が鉄舟徳済が元から帰国した年の作品と考えられる(注 60)。

しかし、もはや、題詩を持つことはない。

もっとも、この時期に禅僧で芦雁を描いていたのは鉄舟徳済だけではない。早く黙庵靈淵も芦雁を描いていたようである。後述するように、『碧雲稿』に「淵黙庵群雁」の詩を見ることが出来る。群雁を描くものが現れたのである。今までの芦雁図が、雁に接近して、飛ぶ、鳴く、食べる、眠るという行為の姿を大きく捉えていたのとは異なる姿勢をみせる。黙庵靈淵の芦雁図は、題詩がいうように群雁として風景の中に生息する雁を描いていたのであろう。

その水墨で描かれた芦や雁の画風は、慧崇の筆という「芦雁図」（藪本家蔵・図3）やあるいは馬賁作という「百雁図」（ホノルル美術館蔵・図4）の作品に通じるものである。やや遠い視点から、多くの雁たちが憩う姿を水辺の風景として、水墨で描くものである。「小景」として芦雁を描いていた北宋の慧崇たちの水墨の芦雁図の世界を思わせるものということができる。

何故に、この時代に、こうした画風が求められるようになったかを、いまは明らかにすることはできない。しかし、この展開は、単にわが国だけで起こったというものではない。帰国する志を持ちながら、それを果たしえなかった黙庵靈淵が芦雁図を群雁で描き、元から帰国したばかりの鉄舟徳済も今までの芦雁の様式ではなく黙庵靈淵の群雁と共通する様式で芦雁図を描いていることによって、元代の禅林に流行していたものであると推測することができる。頂雲靈峰と靈江□

図 3
図 4

注 61

浩や鉄舟徳済が学ぶ墨蘭は、明らかに当時、元の禪林で流行していた雪窓普明の様式であったことが参考となろう（注 61）。

注 62

さて、『碧雲稿』の「淵黙庵群雁」は、次のようなものである（注 62）。

「万里からの書は遅いが、あるいは海の中にある山にいるのであろうか。

雁の群は丁度うまく緑の芦が生える湾にいる。思いを尽くして、秋風の

光を移しえた。属国は生前には玉関に入っていたのだ。」

注 63

この作者である如心中恕は、応安元年（明国洪武元年 一三六八）に、絶海中津、汝霖妙佐、大年祥登、明室梵亮らと共に入明し、主として道場山に清遠懷渭（竹庵）に随侍した禅僧である。絶海中津、汝霖妙佐らが永和四年（明国洪武十一年 一三七八）に帰国した後も、明国に留まった。その帰朝の期日や彼の示寂年も不明であるが、『碧雲稿』中の作品の年代記述によって、少なくとも応永十八年（一四一一）迄の生存が確かめられている（注 63）。この題詩も、恐らく入明中に見たであろう黙庵靈淵の芦雁図に対してなされたものと考えられる。もともと、既に黙庵靈淵の没後のことであろうが、それでも、遠く隔たった時代と言う訳ではない。ところで、『翰林五鳳集』は、この詩を仲方円伊として収録している（注 64）が、ほぼ同時代の禅僧であるので、今はその異同にふれない。

注 64

注 65

如心中恕は、『碧雲稿』に載せるもう一つ「賛芦雁」という詩で、次のようにいう（注 65）。

「沢の国にも霜は寒く、木々の影も疎らである。故郷の秋の姿はどんなに
なっただろうか。耐え忍び嘆きながら、鴻や雁はいとぐるみを防いで
いるのだ。心は芦を口にしてみたいということに在って、手紙というこ
とには無いのだ。」

こうした題詩で明らかのように、十四世紀も後半の芦雁図になると、題詩に意
識されるものは、個別の雁たちの行為というものではない。ここでは、雁が北か
ら南へと時節を同じくして移動する渡り鳥であることが強く意識されている。そ
のことによって、その足に書を運ばせた故事や前述した錢起の「帰雁」の詩を思
い起こしながら、そんな雁が飛ぶ世界、舞い降りる風景を見ようとしているとい
うことができよう。前述したように、嘗て雁を詠む姿勢は、「雁の行為」こそが
主題として意識されるものであって、そうした雁がいかなる風景の中に存在する
かといったことは取り上げられることはなかった。いまでは、個々の雁の動作や
行為といったことには、無関心である。群をなす雁がいかなる場所に住んでいる
のか。その状況は如何なるものであるのか。こうしたことが関心事となってきた
いる。

中巖円月も「寄令上人于芦雁図」で、「更に鴻雁の雲辺を過ぎるものなし」と
いつている（注66）。これもまた、群となった雁の飛ぶ情景を詠むものである。

このように、芦雁図は十四世紀も後半になってくると、画面構成も変化し、「

群雁の情景」を慧崇なども描いたであろう「小景」の水墨芦雁図の様式をもって制作されることになったのであるが、それとともに、題詩も変化する。雁の各々の動作や行為を取り上げ詠んでいたものから、そうした傾向を捨て、群となつて行動する雁たちのいる場所の状況を詠むものへと変わったということができる。そして、こうした題詩の傾向は、西胤俊承の「百雁図」という題詩に共通するところを持っている。それは、次のような詩である（注67）。

「沙に降りた雁は群となつて、啄んではまた飛んで行く。寒々しい堤に暮れの雨も降り、稲干す木も少なくなつてしまった。手紙を一羽の雁に繋ぎたいものだ。故国にはもう春風が帰つてきているのだろうか。」

ここには、前述の芦雁図の題詩とそれ程の差はない。砂浜に舞い降り遊ぶ雁たちの姿を情景として捉え、それらに「帰雁」や「平沙落雁」のイメージを重ねているのである。こうした性格をもつ題詩を、西胤俊承はいま一つ「扇面稲田落雁」として残している。それは、次の詩である（注68）。

「渚は暖かく、雁は今にも下りて来そうだ。卑しく住处などを算段することには、又疎いようだ。稲を干す木は多くて、すぐ、腹を満たすことが出来るが、いとぐるみはびっしりと張り巡らされており、取り除くのは難しい」

ここでも、詩に詠むところは、全く芦雁図のものと変わることはない。同じ情

景を「稻田落雁」として描き出しているに過ぎないとしてもいうことができる。これと同様な傾向は、江西龍派の「秋陂野雁図」にも指摘することができる。それは、次のような題詩である（注69）。

「雲に飛び、砂に泊まって、天の果てまで渡っていく。野に稻が肥える時、水は堤を満たしている。台閣は昔のままと言葉を鷗鷺に寄せる。江湖で他の楽しみと言えば、卑しさを憂わないことなのだ。」

これもまた、一つ一つの雁の姿や行為に注目しているのではない。雁一般でも言うべきものを、雁を群として捉え、そうした雁がいかなる場所で何をしているのかという情景を詠もうとしている。

こうした情景として雁の群を見ることは、また瀟湘八景の平沙落雁にも共通するものであることが、同じく江西龍派の「平沙落雁図」と題する次の詩によって知られる（注70）。

「浅い草の生えている平らかな砂浜である湘水の岸の西、秋風に落雁の影が高く低く続く。強いものは前に、弱いものは後ろになっている。雲路を飛ぶにも、力は等しくはないのだ。」

砂浜に降りる雁の姿を情景として詠もうとする意識は、まさに、この時代の新しい芦雁図の傾向と同じ性格である。このことは、新しく芦雁図が目指したものが、風景の中に雁の詩的な姿を見ようとするものであったことを示している。

「稻田落雁」とか「秋陂野雁」あるいは「平沙落雁」として、雁を詠む詩そのものが群雁の遊ぶ風景を表現しようとしているが、そうした詩の世界を絵画化したものが、新しい芦雁図であることが知られる。

こうした傾向が、やがては「渡江落雁図」（藤田美術館蔵・注71・図9）を生み出すことになる。それは、着色の風景画に添えられた雁を描いたものということができるものである。そこでは、嘗て雁に求めていたイメージだけではなく、別種の詩的な世界に住む雁を見ようとしているといえる。そこに南江宗汎は、次のとおり題詩する（注72）。

「霜にやけた葉は凋まんとしており、南へ雁は飛んで行く。この道に日が上るのが遅いことに耐えられないのだ。一人だけで帰えり行く渡し場の笠の人は、予め新図に私の姿を写しておいたのだ。」

数本の樹木が生える岸辺に憩う数羽の雁が、下方に描かれ、中景は二隻の舟が繋がる洲浜を二人が右へと歩いていく。上方は対岸の景色が高く突き出す山と麓の樹林に囲まれた楼閣を描いて遠景がつくり出されている。その湖が示す中景に数羽の雁が飛んでいる。

これは、まさしく雁の飛ぶ風景画である。雁や芦が主題となっていた芦雁図とは異なり、雁は単なる添景として、風景の情趣を増幅させるものとして機能しているようである。そして、そこに表されるのは、人間の生きる姿である。もはや

雁が主題とはなっていない。

芦雁図は、北宋に於いて、風景の中に遊ぶ水禽の姿を詩として表現する絵画として成立したと考えられる。それらの芦雁図は「小景」と呼ばれ、宗室の画家など身分の高い人たちが描くものであり、文人たちが詩意あるものとして評価していた。しかし、一方で、こうした着色の絵画とは別の趣を持つものとして、水墨の芦雁図が慧崇や馬賁などによって描かれていたことも知られている。こうした作品は、それでも、遠視する風景の中に生きる雁を描いている点や、また詩意を重視することにおいては、前述の着色のものと共通する姿勢を認めることができる。

ところで、こうした芦雁図とは、別種のものとして崔白が描く作品がある。崔白は、北宋の画院様式で描く彩色画と、それとは異なる水墨画様式で描くものと二種類の芦雁図を描いていた。そして、それらは、共に近接拡大で雁の生態を捉える画面構成を持つものであったようである。

鎌倉時代に伝えられたのは、この崔白の画風であった。「仏日庵公物目録」には、崔白筆の彩色の芦雁図が記載されており、それが確かめられる。また、一山の題詩ある「芦雁図」は、恐らく、崔白の水墨芦雁図の画風が南宋の禅林に継承されていたものに倣った作品と考えられるからである。それは、近接拡大の

構図に雁の行為を描くものであった。当時の禅僧たちは、そうした芦雁図を通して詩に詠まれていた雁の世界を鑑賞しようとしたのである。

鎌倉時代後期から室町時代初期になると、その様相は変わる。風景の中に生息する雁の姿を通して詩を感じ、また、そうした群雁の情景を描くことによって詩を表現しようとした。そして、その後、そうした姿勢が新しい画題を生み、芦雁図の変質が計られることになったといえる。やがては、「渡江落雁図」のような作品の出現をみるようになった。

しかし、こうした傾向とは別に、ここで意識された芦雁を風景として描くことが、大画面の、とりわけ襖絵として芦雁図を制作することが室町時代中期に起ってくる。そして、その時、再び雁の姿が大きく取り扱われ、飛・鳴・宿・食という行為が主題として復活してくることになる（注73）。しかし、そのことについては、今はふれないでおく。

芦雁図が如何に受容され、如何に制作されていたかという歴史もまた、禅僧たちが、中国の水墨画を、文学の世界として享受していたということを知らせるものであった。

第三章 空華集にあらわれた絵画資料

注 1

絵画制作の概要は、絵画が如何なる発想に基づいて制作され、如何に鑑賞されていたかを分析することによっても把握することができあろう。小論は、義堂周信（一三二五—一三八八、注1）の詩文集『空華集』に見られる絵画資料を検討し、それによって、室町時代初期に於ける水墨画制作の背景を探ろうとするものである。もとより、これで全般を語りうるものではない。しかしながら、室町時代的水墨画制作に重要な役割を果たした詩画軸が成立する時期に活躍した義堂周信の位置を考慮する時、一つの文集で指摘される状況ではありながらも、室町水墨画の歴史にとっては無視しがたい程の重要性を持つものと考えられる。

I

注 2

如何なる画題が描かれていたか。『空華集』にあらわれた画題は、ジャンルに別集計すると次のようになる（注2）。

仏画	10	故事人物	14	草木鳥獸	40	山水	48	その他	3
----	----	------	----	------	----	----	----	-----	---

この数は、それ以前の禅僧の語録詩文集などと比較すると、その比例においては山水画が増大し、そして全体としても数量が増加していることが注目される。試みに、貞治二年（一三六三）の鎌倉円覚寺の宝物目録である『仏日庵公物目

録』と鎌倉期における語録詩文集との画題を対比すれば、次の通りであるという（注 3）。

語録詩文集対『仏日庵公物目録』

仏祖 16 対 12 草木鳥獸 23 対 21 四季 1 対 1 山水 9 対 1

山水に比して、仏祖、草木鳥獸などが語録詩文集、『仏日庵公物目録』ともに多いことが知られる。しかし、『空華集』には、こうした対比とは、異なった傾向を指摘することができ。仏画に分類されるものより、故事人物として取り扱うべき人物画が増えたことであり、また、草木鳥獸や山水の点数が道釈人物画に對して極めて多くなったことである。

『空華集』に現れた仏画とは、禪宗に係する頂相あるいは祖師像、羅漢像など仏祖と呼ばれるものの他は、文殊像、そして龍湫筆の不動明王像などである。この期の他の語録詩文集にも共通するところである。そうした共通性を持ちながらも、禅僧が求める人物を別種の観点で捕らえた画題が現れていることが注目される。『空華集』にも、五祖栽松、六祖担薪などといった以前の語録詩文集に散見される画題も見られるが、（もっとも、これらは明確に絵画の題詩と知られるものばかりではないが、小論においては、一応、説話を持つ人物であるので寒山拾得を含めて故事人物に分類しておいた。）しかし、その他には、布袋、豊干、四睡、朝陽対月などといった禅僧に馴染みのある人物の伝説を語る画題は見あた

注 4
注 5

らない。それよりも、後述するように、琴高（琴高騎鯉）、蘇武李陵（蘇李泣別）、伯夷叔齊（採薇）、慧遠・陶淵明・陸修静（虎溪三笑）などといった列仙伝で語られる仙人や文学を通して知られる故事に因む人物、そして潘蘭、李白、杜甫、陶淵明などといった詩人が画題として選択されるようになってきている。注目すべきことである。また、草木鳥獸においても、多くの画題の中では、とりわけ、墨竹、墨梅、墨蘭に多くの題詩がなされていることも、その制作が多かったことを物語り、当時の禅僧の好みを示す。この草木鳥獸に加えるべきかもしれない牛の画題は、小論では山水画に分類してみた。牧牛、十牛図といったものとして風景に点在し、自然風景の舞台を重視している可能性を考えたからである（注4）。こうした叙景性をもつ山水画は、一三八〇年代後半にその数を増すようになるという（注5）。その例が『空華集』に多く見られる。その題詩を、一般的に「山水図」と、ある特定の画題をもつもの（一部は詩画軸）とに分類する時、未だ特定の画題を持つはおらず、単に山水図と呼ばれる作品がほぼ半ばを占めている。このことは、次代の語録詩文集になると、大半が特定の個別的画題を持つようになるのと対照的である。

II

画題は、如何なる傾向を示すか。前節で指摘した画題の選択は、如何なる基準

注 6

を持っているかを、以下にその題詩によって考察する。

注 7

注 8

注 9

〔イ〕 故事人物に分類した琴高は、その伝記が『列仙伝』に載る（注6）。それによると、琴高は、趙の人で、琴をよくし、宋の康王の舍人となり、涓子や彭祖の術を實踐しながら、冀州、碭郡の地方を二百年間放浪した人という。後に、碭水に潜り、龍の子を捕ってくるといい、弟子たちに、帰ってくる当日はみんな潔斎し水辺で待つように約束して去ったが、果たして、その日に赤い鯉に乗って現れ、祠の前に座したという。翌朝からは、多くの人たちが見にきた。こうして一月余りもいたが、再び水中に去った仙人であるという。『空華集』で、義堂周信は、この水仙である琴高に、その「龍と曹たる」ことの自由を羨み、「於乎、安んぞ斯の人を得て、之と四方に上下して、以て遊し、以て遨せん」と自由な境地への願望を詠む（注7）。単に仙術を用いた仙人の行状を記すものではない。琴高に自由な境地への願望を意識したのである。琴高が生きたように、ものにとられない態度を求めたのである。それが、隠棲への憧れとつながり、自らの生き方を守るため、山に逃れた生活を語る採薇にみる伯夷、叔斉への賛美を生むことになる。武王が殷に勝つと、伯夷と叔斉は、それを恥じて周の粟を食わず、首陽山に隠れ、薇を採って食していたという（注8）。義堂周信は、この故事を題詩に「想う応に周家の粟を受けざるべし」と記し、自らの境遇を思い浮かべて、「春雨の西山、蕨更に多し」と、その仮託を述べる（注9）。そして、こうした

注 10

注 11

注 12

隠棲への願望が、更に虎溪三笑といった禪僧には身近な画題を選択することとなる（注10）。そして、その傾向が、やがては詩人を対象とする淵明采菊といった画題となってきたり（注11）するのは、そして、さらに蘇李泣別の故事が選ばれた（注12）ことで示されるように、詩と詩人が組み合わされ、それも詩人の生きている世界と直結した場面を選択してくるようになるのは、それを通じて、詩人の隠棲生活を賛美することが絵画制作の意図であったと考えられる。

注 13

蘇李泣別は、単なる蘇武与李陵の泣別を意味するものではあるまい。「蒙求」の標題に示される（注13）ように、漢の李陵が匈奴に使いして帰る蘇武と別れる時、送別の詩を賦したのが、五言詩の始めと言われる「李陵初詩」の故事を絵画化したものである。このように、詩の誕生を絵画化するまでになった時、もはや、詩は単なる中国語習得の手段ではなく、文学として意識されるまでになっていたことが知られる。その結果、そうした詩の世界、それを作った詩人やその詩人の生活が禪僧にとって、具体的に興味の対象となり、画題として浮かび上がった姿で描かれることはない。騎驢図として（注14）、あるいは採菊として描かれていることは、注目されなければならない。三十六歌仙が静止態であるのに比して、動態で描かれた詩人たちに、禪僧は、彼らの生活を意識しようとしていたことが知られるからである。詩作する境遇が何よりも求められていたのである。

注 14

かくして、故事人物に共通する性質は、禪僧にとっても理想とされる超俗の境界であり、中国の文学の中に生きた人物あるいは詩人たちの隠棲の姿を表示しようとするものであったといえる。

「口」ところで、その数を増した草木鳥獸であるが、蘭、竹、梅は、如何に意識されていたのであろうか。

注 15 義堂周信は「蘭菫」と題し蘭について、「魯叟の操であり、楚人の詞である。皆、蘭を以て君子に比し、徳あるも不遇の者」と譬える（注15）。そして、この

注 16 譬えに続けて、「山谷が蘭を君子に比し、菫を士大夫に比した」と例をあげている（注16）ように、中国の詩人たちの文学を読むことによって仕入れた擬人化であった。そして、その擬人化は、蘭そのものの属性の評価によって確認される。

注 17 それを、「世に蘭を愛する者は、例にその香を愛するも、独り余は、然らず。その孤芳を晦養し、桃李の場を争わないのを愛す」と述べる（注17）。こうした蘭を擬人化した態度が、「書太白蔵主幽蘭小隱図詩後」の「蘭は本より深林邃谷の

注 18 間に生ずれば、則ち隠と称さる固より宜ならん」という意識をもって書斎号ともなる（注18）。それは、蘭の美しい形態よりも、人里離れた深山幽谷の崖に人知れず咲き、ゆかしい香を目立たず漂わせるものとして存在する蘭の属性を評価し

て、そうした性質を持つ蘭を隠棲の姿の象徴とみる意識によって支えられているのである。それ故に、これを絵画化した時には、「蘭は香草なり。画は能くその

注 19

形を肖すも、その香を発す能わず。然れば則ち蘭と曰わざらんや。曰く然らず。唯だ六根休復なれば、眼を以て嗅ぎ、乃ち能くその香を聞く。画の咎に非ず」といい（注19）、画の性質を無視しても香を嗅ごうとしたのである。視覚による形態鑑賞を越えて、蘭を蘭として評価することになった薫香の把握を願ったのである。そうした薫香の表現を鑑賞したのである。また、「鉄舟和尚蘭」には、「道人は談笑して、墨淋漓たり。幽芳を澹写し、思う所を寄す」という（注20）評語があるように、蘭を通じて、自らの隠棲の所感を表出したのである。

注 20

注 21

こうした隠棲の姿を理想とする禅僧にとって、梅もまた類似した性格をもっていた。「墨梅」の「道人の戲筆は、疎枝を写す、便ち是れ西湖処士の詩なり」という語（注21）は、梅を通じて、西湖に隠棲した林和靖と、林和靖が愛した梅の属性への評価を意識したものとみなすことが出来ることは、第一章に述べた。

注 22

墨竹についても事情は、同じである。「画竹」では、「伯夷の風、蘇卿の節」と詠んでおり（注22）、また「送竹隱上人帰伊北謁叙」には、

「余、辛亥の冬、兵部員外相公の命を以て、宇を相府の北に拠む。山を称して南陽と曰う。既に方丈まづ成る。南軒に竹を種う数莖、扁して撃竹と曰い、之に居す。蓋し香嚴白屋の故事を取りて、慕う所あるを示す。後ち三年癸丑八月、瑞鹿侍史嚴公上人、自ら竹隱と称すもの、蓋しまた南陽を慕うものなり。上人帰る時に、余を竹辺に訪ねて、紙を出し語を

求む。古の士、竹を以て隠るもの、晋に七賢あり、唐に六逸あり。而して、六逸の名は谿に顕し、七賢の美は林に著し。後世、志ありて竹に隠逸するものは、皆慕う」

注 23

注 24

注 26

注 25

とあり（注23）、中国の文人たちが、竹に隠棲した故事をもとに、竹を愛する所以を述べる。こうした思いは、やがて「画竹為西雲竹侍者題」（注24）の中で「上人は竹を愛し自ら名を為す。故に琅玕を把りて淡く写生す」というように、自らの名となし、絵に描き、墨竹を鑑賞する生活となつて結実するのである。墨竹もまた、こうした禅僧の隠棲を願う生活態度の具現という意味をもって存在することになったのである。前述の竹隠上人の号もまた、こうした意味で命名されたものであることが、「竹隠序」によつて知られる（注25）。しかし、そうした隠賢の故事だけではなく、このような隠棲の象徴としての竹を愛好することもまた、竹の属性によつても意識されたものであることが、「竹林説」に、次のように記されていることによつて知られる（注26）。

「（前略）夫れ竹は、根固くして植つ、本を務むる所以なり。心を虚にして而して通ず、物を容れる所以なり。節勁くして撓ず、志を立つ所以なり。林樾して争わず、和を貴ぶ所以なり。猗なるかな竹の徳、豈、ここに止まらざらんや、居士既に吏を職として竹林に隠る。果たして能く乃の根を固くし、乃の心を虚にし、乃の節を勁くし、乃の林を樾にして、

歳寒に交せざるときは、則ち異日必ず、賢を慕うあり、竹林の間に相従わん。」

すなわち、竹もまた、蘭と同様に、禅僧にとってその属性が隠棲の姿を象徴する素晴らしいものと意識されていたのである。そして、その姿を隠棲の象徴として描くことが、また、その描かれた墨竹を、そうしたものとして鑑賞することが必要とされたのである。

「題墨竹」には、

「（前略）竹の為に宅を借りるものは、子猷なり。竹の為に逕を開くものは、蔣詡なり。竹の為に家を移すものは、李涉なり。竹の為に真を写すものは、文与可なり、蘇子瞻なり。噫、この五君子のものは、九京、作す可らず。能く此の可を賞するもの、今、誰かその人ならんや」

注 27
とあり（注 27）、そのように描かれる墨竹の理想的な画家として、文同、蘇軾が第一と評価されていたのである。

注 28
それは、情景としての竹の描写ではない。竹の風情を表現するものでもない。竹そのものの表現を願う態度である。竹の真をつかまえること、またその生気を評価することである。「墨竹」には、「多いに謝す、如庵如幻の筆、真を写して我に贈る兩三茎」と愚溪右恵の墨竹に真を写そうとする（注 28）態度を指摘し、また別の「墨竹」に題詩して、「愛す箇の画図、生意足ることを」と述べている

（注 29）ところに、こうした墨竹への意識をみることができる。

故事人物においては、その個人の隠棲生活の具体的描出を意識し、草木の蘭、梅、竹には、それらの属性の直接表現を通して、そうした隠棲のあり方そのものを象徴しようとしたのである。

「ハ」さて、山水画は、如何に考えられていたものであろうか。

山水画の画題として、江山図が数多く見出される。画面に江と山の広がりを見望で描いたものであろう。「江山図」に題詩して、「山に登れば、須く頂に到るべし、水に臨めば、深さを窮めるを要すべし、此くの如く登臨すれば、方寸の心を離れず」とあるように（注 30）、禅僧にとって大自然の遠望は、また、小宇宙

である人間の心を感じ得ることでもあったようである。この人境冥合の境地を観ずる自然把握の立場が江山図を描かせることになったと考えられる。禅寺に設定されている十境の一つに必ず遠望の視覚がある。また、「遍界一覽亭」（注 31）

があり、また「天開図画亭」（注 32）も、こうした境地に通じるものである。

ところで、この天開図画亭という語句は、江山の景勝の地に建てた姚伯愿の亭名を天開図画亭と命名した王正己が、「因誦山谷天開図画即江山之句」という（注 33）ように、ここでも恐らく黄山谷の句を意識したものではなからうか。そうした意味において、江山図もまた、単に禅僧の自然観が直接に吐露されている絵画ということだけではなく、山谷の詩情をも汲み取ることができるとして鑑賞

されていたとも考えることができる。

こうした山水面に詩意を読み取ろうとする姿勢は、次のような例に確かめることができる。

「扇面山水」と題して、

「雲氣山形遠くして知られず、微茫たる淡墨、洒して淋漓たり。

何人が披僂の手を借得して、烟江疊嶂の詩を写出す」

注 34 とあるよう（注 34）に、その山水図は、蘇軾が、「書王定国所藏烟江疊嶂図」

注 35 と題した詩（注 35）をうかがわせるものであるといっている。

蘇軾の鑑賞した世界を、自らも目の前に掛かる山水図の中に感じとろうとする態度ということが出来る。「山か雲か遠くて分らない」という表現は双方に通ずる語句であり、山水図を前に蘇軾の詩を思い起こしながら鑑賞していた様子が知られる。描かれた遠望の縹緲とした景に詩を詠ずることが山水画の鑑賞であった。その時、嘗て学んだ中国の詩人たちの詩が呼び起こされるのである。そうした例を、他に次の題詩によって、更に確認しておくことにする。

「題扇面」に、

「江は練に似たり、山は剣に似たり、謝公の句、柳公の詩に對す。

注 36 一斉に深深たる意を写出す。これ、詩を会する人にあらずんば、知られず」とある（注 36）ように、絵画の鑑賞は、自らの教養としての詩の蓄積を背景にな

されるものであった。画面に、嘗て読んだ詩の世界を思い起こし、その世界との類似と差異を感じようとしたのである。

やがて、この鑑賞態度は、絵画に具体的に個別的な一篇の詩を連想させることとなった。「題扇面」には、

「曾て楓橋夜泊の詩を読む、画図、今見る墨淋漓、

張公去つてのち、人和する無く、半夜、鐘声聞くはだれ」

注 37
とあり（注 37）、張継の「楓橋夜泊詩」（注 38）を、描かれた画面に見ようとしている。

こうした鑑賞のあり方は、また、絵画制作の時に、禅僧たちの馴染みのある詩を絵画化する傾向を生み出すことになる。

注 39
「答相諸友詩序」に見られる「雲樹図」は、杜甫の「春日憶李白」の「渭北
春天の樹、江東 日暮の雲」という（注 39）句を主題として制作されたものであ
注 40
る（注 40）。また、「擬騷一章書懷歡上人詩後」には、この「雲樹図」は道人哲
注 41
なる者が、米友仁の画風に倣って描いたものであると記されている（注 41）。

そして、このように絵画に詩を読み取り、詩にもとづいて絵画を描くという詩
画の関係は、やがて、画中の個々の景物は詩に詠まれた風景を具体的に表示して
いるものとして読解されたり、また、画面はより具体的に詩に詠まれていた景物
を開示することになる。

「題扇面」に、

「雪裏の江山 画裏に看る、炎天の濯熱 骨毛の寒さ、

灞橋の詩思、剡溪の興、漁翁に輸与し釣竿を把せん」

注 42

とある（注42）ように、雪景色として描かれている場面を、灞橋や剡溪と解釈し、人は漁夫と見極め、具体的に描かれているものを確認しようとする。「詩思は灞橋風雪の中、驢子の背上にあり」という詩を思い浮かべるのに相応しい場所として唐の鄭綮の故事が語られる灞橋や「雪の夜に戴逵を訪れようとした」という晋の王子猷の故事で有名である剡溪が描かれていると連想したり、あるいは画中人物を寒江独釣の漁翁になぞらえて、柳宗元の「江雪詩」の風景を見ようとする鑑賞方式であるということが出来る。

注 43

また、「題小師梵松扇面」は、ぼんやりとした画面に宋の寇準の詠んだ「秋風亭」の世界を味わおうとするものである（注43）。

注 44

このことは、画面に特定の詩をみ、また、特定の詩に因む画面を描こうとする傾向が始まったことを示している。単なる山水図と題される絵画から、ある特定の、また個別的な画題をもつ山水画へと移行していく状況を示している。こうした例として「雪江独釣」をあげることができる。ここでは、「分明に柳州詩を写出す」と詠まれている（注44）ように、従来の江山図の世界を描きながらも、単なる冬景山水図としてではなく、「江雪詩」の漁翁を景物として意識することに

よって、柳宗元の詩意を表現し、また、その詩に詠まれている世界を表現していると鑑賞していたのである。

注 45
このように、描かれた絵画に唐宋の詩を読み取ろうとすることが、この時代の新しい山水画の特色をあらわしている。そして、多くの絵画が、唐宋の詩に発想されて制作されるようになった。幹愈の「左遷至藍関示姪孫湘詩」にもとづいたと考えられる「藍関馬雪図」（注45）や、「贈僊上人詩巻後序」にみられる賀知章の故事にもとづく「鑑湖図」が制作され（注46）、鑑賞されていたのである。

注 46
ところで、これらの山水図に共通することは、その場面に於ける人物の生活、もしくは行為を、景物によって具体的に住まう場所として理解しようとしていることである。

「廬山図」では、「白雲は丹壑に興りて悠々たり」という状況を画面に感じながら、そこには、そこに住んだ慧遠への思いが強く意識されていることが指摘できる（注47）。これが、更に、「白雲丹壑詩画叙」（注48）となり、齋居軸という詩画軸を成立させることになる。

注 48
こうした齋居軸が成立する背景には、山水画を単なる自然風景画として鑑賞するのではない姿勢があった。山水画の画面を、詩に詠まれた世界として鑑賞し、人間の生活の場として捉える態度が存在していたのである。こうした状況を端的に示しているのが、杜甫の詩を絵画化する時にみられる禅僧たちの詩の選択方式

である。多くの杜詩の中で愛好されたのは、杜甫が成都の浣花溪に隠棲した時の生活の状況を詠む詩である。「南隣」が特に愛好され、多く絵画化されていた。「南隣草堂図」といった題詩（注49）が、残されている。現存する古い詩画軸の例である「柴門新月図」（藤田美術館蔵）もまた、杜甫の「南隣」に発想されたものである。この作品については、次章で説くところである。

このように、山水画は、自然そのもののあり方や美しさを対象として、それを描こうとしているものではない。禅僧の自然把握の態度を表示したり、やがては詩を通しての自然と人間との関係を自然風景の中に示そうとしたものであった。隠棲の理想境を中国の詩文の世界の中に見出し、それを絵画化したものが、この時代の山水図といえる。

かくして、「空華集」にあらわれた画題を分析すれば、そこに一つの傾向を指摘することができた。それは、隠棲の願望を表現しようとして画題が意識されているということである。詩を背景としながら、絵画に求められていたのは、隠棲の理想を表現することであったといえよう。

さて、こうした絵画は如何なるものとして制作されていたのであろうか。次にその状況をみることにする。

注 50

注 51

注 52

注 53
注 54

義堂周信の『空華日用工夫略集』には、頂雲靈峰、靈江□浩が、中国に渡ってからの生活として、元の禅僧であり、有名な墨蘭画家でもあった雪窓普明に墨蘭を学んでいることを記している（注50）。また、義堂周信とほぼ同時代の禅僧であり、画も善くした鉄舟徳済もまた、雪窓普明の墨蘭を学んで帰国していると画風から判断することができると。また、鉄舟徳済に出会って、彼から墨蘭を習う機会があったと推測される当代の蘭画きの名手であった玉晩梵芳（注51）の墨蘭について、天隠龍沢は、「玉晩和尚画蘭」の中で、「画系は名を明雪窓に留め、墨蘭は天下に無双と称せらる」といっている（注52）ので、玉晩梵芳も鉄舟徳済を通して雪窓普明の墨蘭の様式につながっていることが知られる。この時代の禅僧で画をもよくした人たちを画僧と呼ぶことができるならば、彼ら画僧が求めたのは、本場である中国の禅寺で活躍していた雪窓普明に代表されるような、彼らもまた禅僧であり、なおかつ絵画制作にも優れている人たちの様式や制作態度を学ぶことであった。こうした意識で、雪窓普明に並んで学ばれたのは、葡萄を描くことに秀でていた日観子温の作風である。義堂周信は「題良三位葡萄扇面為嚴竹隱求」という題詩で「画工は謾りに温夫子（日観子温）に擬す」といっているほどであり（注53）、如何に多くが、日観子温に倣おうとしていたかが知られるところである。日観子温は、雪窓普明より少し早く活躍した禅僧である（注54）。

鉄舟徳済の弟子である愚溪右恵が描く「葡萄図」（藪本家蔵・図1・注55）を見れば、彼が日観子温の作品を如何に強く意識し、その作風を学ぼうとしているかを知ることができる。特に草々とした自由な筆の動きに、それを確認することができる。形を正確に写し取ることをあまり気にせず、草書のような伸び伸びとした筆の運びによって、葡萄を画面に生み出していく制作態度は、まさに日観子温に学んだということができよう。

ところで、こうした中国の禅僧たちが用いていた様式に学んだ筆法によって描く画題は、決して墨蘭、墨竹、芦雁、猿猴といった草木鳥獣だけに限られていた訳ではない。道釈人物画と呼ばれる禅僧たちが理想とした故事人物を描く時にも共通していたのである。

義堂周信は、「題参上人画重求」で、

「ひと番いの翡翠と数本の芦、

楊柳は糸を垂らしているようであり、燕が一羽姿を見せている。

更に道人の三昧の筆で、

一つ、寒山拾得の二人の風来坊を描き出して欲しいものだ」

という（注56）。参上人という一人の画僧は、「三昧の筆」という筆使いであらゆる分野の画題を描いていたことが知られる。

勿論、こうした制作態度は、山水画を描く時にも、同様であった。「謝世宗遠

秋雲冬雪小幅」によれば、応世宗遠の「秋雲冬雪図」は「三昧の筆端で図画に開いた」ものであった（注57）。

注 58
そして、この「三昧の筆」という技法は、また義堂周信によれば、「幻筆」とも呼ばれる。「墨竹二首」で、愚溪右恵の墨竹を、こんな風に言う（注58）。

「渭川千畝（という竹の広くつづく場所）というのは、只、名前だけを聞いているにすぎない。年年、風によって波も生まれていることだろうと思う。幻庵（愚溪右恵）の如幻の筆を大変感謝する。（竹の）真を写して、私に二三本描いたものを贈ってくれたのだ。」

注 59
「走筆贈画僧愚溪」において、こうした絵画制作は「筆端によって、全てのものの形の模型を幻出する」ことであるという（注59）。それは、「幻庵銘」でこの世を「菩薩幻住三昧の世界」といつている（注60）認識に立ち、制作は、そうした世界を幻出するものであると考えたのであろう。

注 60
ところで、義堂周信は、鉄舟徳済の描く「蘭竹石図」（個人蔵）に「為春雷谷題鉄舟蘭竹」と題詩して、次のようにいう（注61）。

「高僧の鉄舟老師の禅余の手なぐさみである墨戯は、神のようである。書と画とどちらも珍しいものであって、並ぶものもないと称賛されている。草書の絶妙さは、あの草書で名高い懷素をも追い返すほどである。その描かれた蘭の花の姿は、あの屈原の真面目をつかまえている。描かれた

石には、雨に湿れる湖山の暁が、竹の色には、霧に包まれた楚水の春が表されている。達磨が片方の草履をもって西方の国に帰ってしまったように、（鉄舟はすでにいない。）この図を三度も開いてみることにしたが、胸がつまり涙が巾を濡らすのだ。」（注62）

ここで、鉄舟徳済の画業は、書法に通じるものであることが指摘されている。草書に匹敵するものとして評価される。形にこだわらない筆の働きによって生み出された蘭の花にこそ、屈原の真の姿が表されているという。

鉄舟徳済や玉畹梵芳の墨蘭と彼らが倣った雪窓普明のそれを比較した時、雪窓普明の墨蘭が持っていた空間意識は継承されず、別種の墨蘭へと変質してしまっていることが知られる。それは、日観子温に葡萄図を倣う時にも、共通する特色である。

それは、なによりも、筆への関心や、それを用いて表現しようとするものの差から生まれてきているということが出来る。

勿論、中国でも書法の筆使いが、文人の墨戲に与えた影響は大きい。元代の文人の墨戲を代表する趙孟頫が、書法の飛白体によって岩を描き、それが雪窓普明の墨蘭に受け継がれていることは、よく知られている（注63）。

しかし、中国では、文人の墨戲というものや、それを受け継ぐ禅僧の墨戲が、どんなに「形似」にこだわらないといっても、なによりも重視していたのは、現

実自然に存在している動物や植物の持っている本質を表現することであつた。

宋代画院の花鳥画の描き方は、伝統的な写実主義を継承するものであつた。「形似」つまり形を似せることを重視し、輪郭線を以て動物や植物の姿の正確な形を作り出すことが求められていた。文人の墨戲と呼ばれる絵画は、こうしたものとは、全く異なる様式で描かれた。「形似」にこだわらず、草々とした筆使いで形を作り上げているだけである。職業画家である画院の人たちが求めていたものとは、意図するところが違っていた。当時の知識人であり、読書人であつた文人たちが、好んだ様式である。そして、また、禅僧たちも好んで、その様式をならつていたのである。

ところで、彼らは、この様式で何を求めていたのであろうか。次に、北宋時代を代表する文人の画家である。文同（与可）、華光仲仁を取り上げ、その意図するところを考察することにする。墨竹の創始者は文同とされ、墨梅を始めたのは華光仲仁といわれている（注64）。

蘇軾は、文同の描く墨竹について「淨因院の画記」の中で、次のようにいっている（注65）。

「竹などは、不変な形状はないが、不変の本質をもっている。絵に描く時、竹はその形が不変でないからこそ、その本質を捕まえることにこそ心を配らねばならないのである。世俗の職人には、その形状を巧みに、そっく

注 64
注 65

りに描写するものもあろうが、その本質となると、超俗の人や非凡の才人でなければ明らかにすることはできない。文同こそは、まさしく本當にその本質を会得した者といふことができる。彼の描いた竹は、枝や葉が適所に配置され、自然の造化に合致し、人の心に満足を与えるものである。

蘇軾は、文同の描く墨竹には竹の「常理」が表現されていると評価し、凡俗の画工が善くするところではないと指摘する。「常理」とは、変化するとのない本質、あるいは、ある事物をその事物たらしめている原理（または存在）といふことができる。竹でいうならば、竹をして（我々が見る一切の性質や形状を備えた）竹たらしめている所以のものが竹の「常理」ということになる。蘇軾は、文同の墨竹はどんなに様々にちがった姿をしている竹であっても、竹であるならば竹として一貫して持っているはずの本質が把握され、表現されていると述べているのである。

注 66

また、蘇軾は、こうした文同の墨竹の描き方を「文与可の画^く筍谷の偃竹の記」の中で、文同が教えてくれたこととして、次のようにいつている（注66）。

「竹を描くためには、あらかじめ、成長しきった竹を胸に描いて、筆を執って竹を熟視しなければならぬ。そうした上で描こうと思った姿が眼に見えてきたら、さっと描き始め、筆を振るって一気に描きとおし、眼

に見えている姿を追いかけろのだ。それは、ちょうど、兎が飛び上がったのに向かつて鶺鴒が急降下するように、素早くしなくてはいけない。ほんの僅かでも気を緩めると逃げてしまうからだ。」

文同は、まず、竹の本質を考え、心に思い浮かべていた竹の姿が、眼に見えるようにはっきりしたら、それを一気呵成に激しい筆使いで描き上げるべきであると主張している。心と手とを通じあわせ、作為を越えた自然の境地に到達しようとしているのである。

このように、形を正確に描写することを重視する態度とは別に、形似にとどまらず、それを越えて、そのものが持っている本質、本当の姿を捉え表現しようとするところこそを、文人の墨戲は求めていたのである。蘇軾が「鄂陵王主簿が画く所の折枝に書す二首」でいうように（注67）、「画を論ずる時に、形似で以て、似ている似ていないを言うことは、まさに児童がやっているような」議論だという主張も、納得できることであろう。

華光仲仁も、また、こうした態度と様式で墨梅を創始した禅僧である。彼の墨梅の特色は、墨漬法で数本の枝に数個の梅の花を描いたことである（注68）。花弁を一筆、一筆で仕上げた方法である。墨竹の葉と共通する技法と言える。華光仲仁は、北宋の時代、ほぼ文同と同時代に生き、共通した考え方に支えられ、似通った技法を用いて梅の姿を描いていたのである。

注
67

注
68

それでは、華光仲仁が描いていた墨梅は、どんな風に眺められていたのでしょうか。同時の詩人である黄庭堅（山谷）は、華光仲仁の描いた梅数枝について、次のようにいっている（注69）。

「華光は梅を描くのが上手と聞いている。どうか、もう一本を描いて煩惱を洗って下さい。梅を愛すること、道理を説いているのですね。」

さらに、やや時代は下がり南宋になるが、無準師範と一緒に華光仲仁の「十梅図」を見た石溪心月は、それについて次のようにいったという（注70）。

「それらは、萌芽から凋落までの梅の一生を描いたものである。それは、物に託して理を顯わし、位を借りて巧を明らかにする禅家流の工夫である。」

こうした言い方から推察できることは、華光仲仁が墨梅に求めていたものは、「道理」を説くことであり、「理」を表すことであった。その中に、禅的寓意が在ったかもしれない。少なくとも、それを鑑賞していた人の中には、そうした意識があったことが知られるが、彼の墨梅は、形の美しさ以上のものが表現されていたということである。また、そうしたものを表現しようとして、文同に共通する技法が選択されていたのである。

しかし、それらは、常に実際の風景の中に「ある」ものとして、その姿を把握することが求められていた。だから、その筆は、自由に形にこだわらないもので

あつたとしても、その真意を筆に託して表現する時、筆は決して現実の姿から大きく隔たる奇妙な形態をつくり出すことはなかった。また、画面は自然風景をはつきりと描いていたり、あるいは、それがなくて無背地の場合でも現実の自然空間を感じさせる奥行きを墨の濃淡によって表現しようとした。現実世界の中に「もの」として存在していることを表すことが常に強く意識されていたからである。

ところで、日本の禅僧たちが墨戯に描いたものは違う。類似した様式と精神に基づきながらも、彼らが求めたものは、中国のそれとは異なるものであった。現実存在するものを把握することではなく、そのものを描くことによって表明してみたいことは、人間の生き方であつた。生き方の象徴として、蘭、竹、梅などが題材に使われており、類似した様式で描かれていた山水画面にも、隠棲の理想の世界が中国の詩文に由来する風景として描き出されていたのである。だから、決して現実自然に「ある」ということを求めるような表現を見ることはない。

画面は、現実風景を感じさせる工夫に乏しい。また、奥行きを表すことを余り強く求めてはいない。そうしたことは、なによりも、描かれるものの形の選択や配置が現実の姿ではなく、画面の上だけの均衡を求めてなされていたり、更には墨の濃淡の使用や筆使いが線としての動きのほうで評価され、実際のものを描こうとしているとは思えないという技法に見ることができ（注71）。

義堂周信の言葉をかりて言うならば、前述した通り、遊戯三昧の書法のような

筆法によって、形にこだわらなく、真を表出する「幻出」と呼ばれる制作態度と
いうことができる。

ところで、『空華集』には、こうした「幻出」という態度とは別種の「形容」
という言葉で表される絵画制作のあり方が記されている。

「白雲丹壑詩画叙」が、そうした例である（注72）。

「惟忠忠恕は、慧遠を慕うあまり、慧遠の廬山の齋居を瑞という画を能く
する者に絵画化させ、それを居室の壁に掛けて、それを眺めて、慧遠を
慕うよすがとしていた。」

といい、白雲丹壑詩画軸制作の事情が記されている。

ここでは、絵画化という行為が、物象を具体的に形どることを意味しているよ
うである。そして、それは、他者に依頼してなされるものであり、モチーフに
は、注文者の思いを寄せる光景が選択されているようである。

更に、こうしたことを、具体的に示してくれる二つの事例を取り上げ、その様
相を窺うことにする。

太白真玄の所居に掛けていたと思われる作品について、「書太白藏主幽蘭小隱
図詩後」は、「蘭は深山幽谷に生え、その香りは、おおい隠くしがたいものであ
る。隠棲に相応しい姿を得ている。そこで、画史に命じて紙墨に幻ぜしめて、之
を形容した」ものが、この作品であり、「多くの人たちが、詩を寄せて、これと

注 73

注 74

美しさを競った」ものである（注73）という。また、「題秋江軸後」では、その「秋江軸」は、「画工が意を著わして之を形容した」ものであって、「詩人は心を集中させて之を模写した」ものである（注74）といっている。

こうした絵画制作の様相は、前述の「幻出」による態度とは異なる。画面に表現されているものは、注文者の「意」である。それを、画工は「形容」する。そして制作された絵画は、多数の禅僧たちによって鑑賞され、詩が寄せられる。いままでに無い性格の絵画の出現をみることが出来る。所謂「詩画軸」の誕生である。

こうした「詩画軸」とは、如何なるものか。次に、この「詩画軸」について、その成立と展開を考察することにする。

第四章 応永の詩画軸

多くの禅僧の題詩を画面の上部に伴う詩画軸は、その形式や発想が元代の文人画に由来するものであっても、独自の性格をもっており、中国のそれとは区別される。そして、その出現は、単に詩軸に絵画が挿絵のようなものとして付加されたことに始まるものではない。

注 1

詩画軸の成立は、他でもない元代文人画の影響の下に、詩と画が集団的かつ積極的な結合をもってなされたものであり、そして、その主題は重層的な構造を持っていることが確認された（注1）。恐らく十四世紀末頃には、既に成立していたと考えられている。それは、中国の詩文を主題とし、その詩意を絵画化することを求めながらも、それだけにとどまらず、それにことよせて、禅僧の仲間たちが共有する交友、懐旧、送別の情をそこに託すものとして機能させていたのである。その主題に重層的な意味を積極的に持たせていたのである。詩画軸とは、そうしたものとして、詩と画が同一紙面に共存しているものなのである。

こうした詩画軸とは、具体的には如何なるものであるのか。如何に制作され、如何に鑑賞されていたのか。以下は、その様相を応永年間に制作された詩画軸に例を求めて考察するものである。

注 2

「柴門新月図」（藤田美術館蔵、注2）は、玉晩梵芳の序文と彼の題詩を含めて十八名の禅僧の題詩を持つ作品であり、それは、応永年間の詩画軸を代表するものである。

注 3

玉晩梵芳は、その序文で次のように述べる（注3）。

「柴門新月の図に題して南隣の故友に寄する詩の序

杜少陵の詩に、『白沙翠竹、江村の暮、相送れば柴門に月色新たなり』と。乃ち実景の観るべきを描き出だせり。是に於いて龍門の諸公、少陵に擬し、柴門新月の図に題し、南隣の故人に寄するの詩若干首を以て、各おの自ら一軸に書す。詞翰の異品なり。之を披閱すれば、図する所や詩の声無き者なり。題する所や画の声有る者なり。（中略）南隣の故人なる者の誰なるかを知らず。（中略）之を詢ぬるに及んで、或る者の曰く、その人は□□に儒す。諱は□周、字は南溪なり。風流美姿、稽□超倫の□ならんか、と。（中略）

時に応永□祀龍旂蒙・作覆に集る、夷則の上澣、□□也。

散人玉晩子梵芳」

（「禅林画賛」）

これによって、この作品が杜甫の「南隣」の詩に発想を得て絵画化されたも

のであり、そこに、禪僧たちが現実の交友の姿を重ね、南溪□周に贈ったものであることが知られる。その制作は、応永十二乙酉年（一四〇五）七月上旬のことである。

注 4

杜甫が成都の浣花溪に居を定めたのは、乾元二年に成都に入った翌年の上元年（七六〇）の春であり、それは、宝応元年（七六二）の夏まで続く（注4）。その住まいは、「卜居」の詩に、

浣花溪水水西頭

浣花溪水水の西頭

主人為卜林塘幽

主人は為に卜す林塘の幽なるを

已知出郭少塵事

已に知る郭を出でて塵事少なきを

更有澄江銷客愁

更に澄江の客愁を銷するあり

無數蜻蜓齊上下

無數の蜻蜓は齊しく上下し

一雙鴛鴦對沈浮

一雙の鴛鴦對して沈浮す

東行万里堪乘興

東行万里 興に乗ずるに堪えたり

須向山陰入（上）小舟

須らく山陰に向かつて小舟に上るべし

注 5

とある（注5）ように、浣花溪の畔の人里離れた静かな場所にあった。そして、「狂夫」の詩に、

万里橋西一草堂

万里橋西の一草堂

（岩波文庫 杜詩第四冊）

百花潭水即滄浪

百花潭水即ち滄浪

風含翠篠娟娟淨

風を含みて翠篠娟娟として淨く

雨裏紅蕖冉冉香

雨に裏まれて紅蕖冉冉として香し

厚祿故人書斷絶

厚祿の故人書斷絶

恒飢稚子色淒涼

恒飢の稚子色淒涼

欲填溝壑惟疎放

溝壑に填せんと欲するも惟疎放なり

自笑狂夫老更狂

自ら笑う狂夫の老いて更に狂なるを

(岩波文庫 杜詩第四冊)

と詠まれた(注6)草堂である。杜甫は、ここで安祿山の乱を逃れて、人をは
ばかって草堂にわびしく暮らしていた。

注7

「畏人」に詠う(注7)。

早花随处發 春鳥異方啼

早花随处に發く 春鳥異方に啼く

万里清江上 三年落日低

万里清江の上 三年落日低る

畏人成小築 褊性合幽棲

人を畏れて小築を成す 褊性幽棲に合す

門徑從榛草 無心待馬蹄

門徑榛草に従す 馬蹄を待つに心無し

(岩波文庫 杜詩第四冊)

この小築をたて、頑なな性質に合った閑かなわびずまいの生活に、貴人の騎つ
てくる馬の蹄を待つ心は無いのである。

その姿は、「屏跡」に、

用拙存吾道 幽居近物情

拙を用て吾が道を存す 幽居物情に近づく

桑麻深雨露 燕雀半生成

桑麻雨露深く 燕雀半ば生成す

村鼓時時急 漁舟箇箇輕

村鼓時時急なり 漁舟箇箇輕し

杖藜従白首 心跡喜双清

杖藜白首に従す 心跡双清を喜ぶ

(岩波文庫 杜詩第四冊)

と詠う(注8)ものである。自己の主義を保ち、静かな生活の中に、事物の心そのものに近づくことを求め、その生活の心と行いが双つながら汚れに染まらないことに喜びを見出している。

注9

杜甫の詩を貫くものの一つは、反俗の精神であり、従つてその友情もまた、しばしば反俗の人に向かつて捧げられるという(注9)。この時、浣花溪に友として存在するのが南隣の朱山人である。杜甫は、「過南隣朱山人水亭」で、次のように詠む(注10)。

注10

相近竹参差 相過人不知

相近くして竹参差たり 相過れども人知らず

幽花軟滿樹 細水曲通池

幽花軟いて樹に満つ 細水曲りて池に通ず

歸客村非遠 殘樽席更移

歸客村遠きに非ず 殘樽席更に移す

看君多道氣 從此數追隨

看る君が道氣多きを 此れ従り数々追隨せん

(岩波文庫 杜詩第四冊)

朱山人は、道家の気性を多くそなえた人であった。だからか、杜甫はこれからも度々やって来て従って遊びたいと感じたのである。

「南隣」の詩は、こうした状況で作られた。杜甫の生涯にあって、比較的平静の時期であった。隠棲の中に自然を直視し、心の通い合う友人との交遊ができる清雅な生活から生まれた作品といえよう。「柴門新月図」もこうした隠棲世界への関心によって、杜詩の中から選択されたものであろうか。

注
11

「南隣」の詩は、次の通り（注11）である。

錦里先生烏角巾

錦里先生烏の角巾

園収芋栗不全貧

園に芋栗を収む全く貧ならず

慣看賓客兒童喜

賓客を看るに慣れて兒童喜び

得食~~塔~~除鳥雀馴

~~塔~~除に食するを得て鳥雀馴る

秋水纔深四五尺

秋水纔かに深し四五尺

野航恰受兩三人

野航恰も受く兩三人

白沙翠竹江村暮

白沙翠竹江村の暮

相送柴門月色新

相送れば柴門月色新たなり

「南隣」の錦里先生朱山人は隠者のすがたで黒い方形の頭巾をかぶっている。そのはたけには芋や栗がとれるから全く貧乏だというわけではない。お客ずきとみえてその家のこどもらも賓客をみなれてわたしが訪問すれば

注
12

よろこんでおり、いつもきざはしのそばで餌をやるものか雀などもたべものがたべられるとおもって人になれておる。秋の江水がやっと四五尺のところ二三人ぐらいのれる野舟をうかべる、その舟で白沙翠竹というありさまの江ぞいの村の夕ぐれに送られてくるとちようど柴門のところ

に月のひかりが新たにあらわれた。」（岩波文庫 杜詩第四冊）

この旧解とは別に新解として南隣の朱山人が杜甫の家を来訪したのを送る詩であろうと解されることもある（注12）。

注
13

ところで、十四世紀末頃に活躍した仲方円伊は、「題錦里先生送杜甫図」と題

注
14

詩し（注13）、錦里先生が杜甫を送る情景と解釈しており、また、義堂周信は、扇面に描かれた「草堂南隣図」に題し、「白沙翠竹、人を留む 新月の柴門に客を送る時」と詠んでいる（注14）。これらに従えば、「南隣の朱山人錦里先生の家を訪ねた杜甫が帰るのを、その主である錦里先生が送る時、柴門には新たな月が出ていた。」（仲方円伊の解釈）とも、「杜甫の家を訪ねてくれた南隣の朱山人錦里先生を、杜甫が柴門に送る時、新たな月が出ていた。」（義堂周信の解釈）とも解釈することができそうである。

しかし、やや時代は下がるが、江西龍派は、「錦里先生送迎図」と題し、

「笛裏三年 人白頭なり 関山の月色 乱離の秋

緑江翠竹 南隣の好み 興有りて来尋ね 倦まば即ち休す」

注 15

と詠んでいる（注15）。ここでは、南隣の朱山人錦里先生の来訪と解釈しているようである。また、杜甫の詩「野老」に、「柴門正しからず江を逐うて開く」とある（注16）ように、柴門を杜甫の家の門と解することができる。

注 16

そこで、ここでは、杜甫の家を訪ねた錦里先生を、杜甫の家の門である柴門まで送り出した時、新たな月が出てきた情景と解釈しておきたい。画面には、杜甫が「南隣」の詩句で「錦里先生 烏の角巾」という朱山人と思われる人物は黒頭巾を被った姿で表され、送られる人として描かれている。こうした情景を象徴する言葉が「柴門新月」というのであろう。

注 17

杜甫は蘇軾に並んで、鎌倉時代以来、五山で愛好された詩人である。義堂周信の『空華日用工夫略集』には、彼が杜詩を論じ、それを講じた記録が残されている（注17）。

注 18

そして、こうした杜甫への関心は、その後もながく受け継がれていくことになる。『臥雲日件録抜尤』には、瑞溪周鳳が、西胤俊承、惟肖得巖、巖仲周_張、子瑜元瑾、元璞慧_張らの杜詩講筵に列していたことが記されており（注18）、義堂周信以来、杜甫の詩に対する愛好は持続していたことが知られる。そうした禅僧が、杜詩の中で選択したものが「南隣」を詠む成都での世界であった。同時期の「芭蕉夜雨図」に題詩する巖仲周_張は、その作品に朱文方印の「白沙翠竹」を押し、また同じく応永年間を代表する詩画軸である「溪陰小築図」に題詩して、大

注
19

愚性智は「荊公の草舎は鍾山の半、杜老の柴門は錦水の西」とその居を杜甫の成都の草堂になぞらえて讃えている（注19）。

「柴門新月図」は偶然の作ではない。義堂周信を中心とした杜詩愛好を背景として、杜甫の隠棲生活への関心と齋居賛美とが結びついた時、それは制作されたということができよう。

そればかりではない。こうした意図で選択された「南隣」の詩を、単に絵画化するだけではない。そうした「南隣」の主題を現実の南禅寺の禅僧仲間の交友世界に重ね合わせ、南溪□周なる人に贈ろうとするのである。詩画軸の主題の重層性と言うものである。杜甫の詩の世界を語りながらも、その一方で現実の自らの交友の世界を語ろうとする。

玉畹梵芳の序文には、こうした「柴門新月図」の制作の状況が示されている。そうした意味において、詩画軸にあって序文は、それが成立している場である仲間うちの人がその制作の由来や目的を共通して認識していることを確認するものであり、また、それ以外の人たちには、そうした意味では閉鎖されている詩画軸の世界を開く、その世界の入口にある扉と言われる（注20）所以である。

注
20

II

図1 「柴門新月図」（図1）は、小さな水墨画である。画面は、右手前に大きな土

坡が描かれ、その奥に竹に囲まれた柴垣を持つ粗末な藁屋がある。柴垣から左手前へと続く小道に客を送って出た主人と、童子を従えた一人の友が相對し、尽きぬなごりを惜しむかのように立っている。そばの川は、白沙が、その流れのの透明さを物語る。背後に月が描かれ、その月に照らし出される竹が、藁屋を囲む。小川は、左方へと続き奥行きを表している。

一樣に濃い墨のやや太めで素朴ともいえる単調な線が、この画面を支配している。手前の大きな土坡は、淡墨で裾を暈しながら、柔らかく描かれ、濃い墨の点苔が入っている。そこには、皴法を加えることによる岩の硬さの表現はない。ただ、地面からの盛り上がりとその大きさ、所在を示しているだけである。背後の竹は、左側になびいてはいるが動きは見せない。単調である。静かである。その竹は、藁の中に姿を現すのか、後方へ行くほど淡くなり、やがてそれも見えなくなる。竹は、無限のかなたへと溶け入るように消える。竹の幹は、力ある強い筆致で描かれたものではない。實在の竹を描きながら、その姿に強靱さはない。先の擦り切れた筆で軽く単調に描かれる。柔和で情感的ですらある。月光に照らし出される詩的雰囲気を表現するかのよう、その竹は柔らかに姿をあらわす。この月光に照らされる印象は、それらの竹に囲まれて白く浮かび上がる屋根にも認めることができる。それは、まろやかな、艶のある裝飾的な筆致ではない。ただその物体の質素な性質を表現しようとする。門から続く小道は、白である。何も

描かれてはいない。そこには、月に照らし出されて清く光る道があるばかりである。その上に立つ三人の人物も、ただ、その風景に見入っているのだろうか。点景として、月に照らし出される風景と同様に、あるかなきかの姿で表される。月に照らされ、その風景に溶け入る情趣の人といえる。

こうして、画面を見てくると、そこには、月光に照らし出された風景に見入る人の去りがたい情感までもが表現されていることを知る。それが、その竹の姿、そして白く光る屋根、小道、透明な川の姿となった。烟雾の中から月に浮かび上がる竹、冷たく光る屋根、透明な小川を見出した視覚は、それらが、自然の中で如何なる部分を占めているのかを視覚の中に計算することはない。主題となる景物を中央に置き、その周りの風景を、不要なものは全て捨て、清く素朴な心で、月になりきって見ようとしたのである。そこに、現実の光のうちでは、見出しがたい純粹さと静けさを見出している。

杜甫が「南隣」の詩で詠んでいる「白沙翠竹 江村の暮 相送れば柴門 月色新なり」の情景が、視点を近づけた正面構図の空間に、詩に詠まれた景物が、素朴な筆致で具体的な形象で描かれている。そこには荒々しい筆致による省略された形態はない。詩情を託すべく選択された景物が丁寧に配置される。余り奥行きや広がりを感じさせない構図は、画家が目指したものが、杜甫が見たであろう風景を間近なものとして再現しようとする試みであったことを示しているといえよ

う。

こう描かれた画面を、玉畹梵芳は序文で言うように「乃ち实景の観るべきを描き出し」たものとして認識し、鑑賞していたのである。

さて、この他の禅僧たちは、この作品を如何に見ていたのであろうか。次に、それを、題詩に尋ねることにする。

大因良由は、

「昔、杜甫の詩集でこの詩を読んだことがあった。

江村、月色の趣とはどんなものだったんだろうか。

たまたま、今日この絵を見て、わかった。

この詩の意は（描かれているように）、柴門を出て別れる所にあるのだ」

注 21

と題詩を寄せている（注 21）。

題詩は、画面と無関係な詩を付すものではない。詩は、画面を鑑賞することの中に成立している。この事情は、絵画が既に描かれた後に、その画面を見ながら題詩が付けられるものであることを明らかにしている。その順序は、義堂周信の「空華集」に見ることのできる詩画軸の作品である「南陽草廬図」や「雲樹図」の例によって、知られるところであるが（注 22）、題詩は画を鑑賞したものを詩として表現したものであることが、この大因良由の題詩態度に確認することができる。

注 22

注
23

画面は、杜甫の原詩「南隣」の詩意とそれに託つけた南禅寺の僧たちの交友の心情を「形容」した絵画である。その時、そんな風に「形容」された「意」を画面に見出そうと鑑賞した記録を詩という形式をもって言語化したものが題詩といふことができる。題詩は、杜甫の「南隣」の詩意や禅僧仲間の交友関係から生まれる心情と直接に関わるものではない。それは、目の前にある描かれた絵画と切り離されて存在しているものではないのである。常に画面の描かれたものに関わっている。良由の題詩は、画面が「南隣」の詩意をみごとに視覚化しているものと評価し、その画面には現実の南禅寺の禅僧たちの交友関係にも生まれてくる惜別の情の深さがあると感じとったのである。画面が詩意の表現の有無巧拙で鑑賞されていることが知られる。

玄瑛は、この「柴門新月図」に、つぎのよう題詩する（注23）。

「良き友が、月の光のなかを、我が茅屋に訪ねてくれた。

今宵の月はその清らかな光が……明るい。

別れてしまえば、去ってゆく孤影を誰が憐れんでくれるのだろうか。

この絵はその時の別離の情を写し取ってくれている。」

まさに、この画面は「その時の情を留めるもの」として鑑賞されたのである。

それは、画面の景物をみることによって生まれてきたものであることはいうまでもない。

見松は、画中人物に注目して、次の題詩を付している（注24）。

「絵の中の隠者は、鶴のように清らかである。」

柴門に友を送り出すと、ちょうど月も明るく輝いてきた。

明月でさえ人のあとについて行くことを知っている。

別後になお残る想いはひとり夜にいつ果てることもなく続くだろう。」

そうした画中人物への関心は、また、その画中人物の視覚を以て画面を鑑賞しようとする感情移入を伴うことになる。大頭は、そうした題詩を、つぎのように詠む（注25）。

「川ぞいの村に月は白く、水は霜のように輝いている。

消え残った夕靄は、砂のうえを流れ、竹の葉に結んだ露も香しい。

友を送って門を出てはきたが、なお別れるにはしのびない。

いつまた美しい光の中をともに歩むことができるだろうか。」

玉晩梵芳が序文で「乃ち実景の観るべきを描き出だせり」というように、画面を現実の風景に通うものとして、もっとも、それは、杜甫が実際に見て、そして詩に詠んだであろうと想像した光景であろうが、それを「実景」として鑑賞しようとする。その画面を見た思いを「何れの時にか又た共に清光を踏まん」と詠むのである。そうした光景の中で杜甫もそう感じたであろうし、また、今この画面を見る禅僧仲間たちも、そう感じるであろう思いを語る。

また、惟肖得巖は、そうした状況を次のようにいう（注26）。

「客を送って柴門を出ると、日が暮れようとしている。」

別れがたい想いはいつものようで、しばらく歓談の時をすごす。

白いみぎわの砂から、黒ぐろとした空がひろがってゆく。

月の光が竹の梢にあたり、そこから涼しさが伝わってくる。

地上に落ちた頭巾姿の影は、まるで水鏡に映っているかのようだ。

月の光を踏んで歩くのは、さながら霜夜の路を行くような気分だ。

南隣へとつづく小路をゆっくりと抜けてゆくと、

夜の冷気が衣裳にしみとおる。」

彼は、画面の中に身を置き、描かれている場を現実のように感じ取ろうとしている。「天は沙際よりして黒く 月は竹梢よりして涼し」、あるいは「徐ろに南陌を穿ちて去けば 夜気 衣裳に透る」という言葉に、墨一色で描かれた画面のあり様と、そこから感じられる大気の温度すらも体験しようとしている様子を見ることができるといえる。

このように、「柴門新月図」において、そこに賦された題詩は、画面の中に感情移入をすることによって生まれたものであることが了解される。

ところで、「実景の観るべきもの」として描き出されたものは、実際に現実の景色を描写したものであったのだろうか。また、こうした画面は、如何なる絵画

観をもって作り上げられたものだったのだろうか。次に、同じく応永年間の詩画軸を代表するもう一つの作品である「溪陰小築図」をとりあげ、その事情を考察することとする。

III

注 27 「溪陰小築図」（南禅寺金地院蔵、注 27・図 2）は、太白真玄の序によって、

図 2 南禅寺の純子璞という僧が「溪陰」と名付けた書斎のために制作された書斎軸であることが知られる。

注 28 その序文（注 28）によると、この書斎軸の制作は、南禅寺の僧である純子璞が禅寺の中の多くの僧が集まる所に身を置きながら、その書斎に「溪陰」と名付けたことから始まる。その書斎号は、「門市心水」というように、現実には雑踏に居ながらも、心だけは、俗塵を超越した水のように透明なものでありたいという境地を願ってつけたようである。その心を知った友が「溪山の佳処を図にし」、禅林の仲間たちに呼びかけて詩を添えて贈ろうとしたものがこの詩画軸であるという。この絵は、心に会得したもの（心にうちたてた書斎）を描いたものであり、心の外の景色（南禅寺付近にある現実の光景）を描いたものではないという。つまり、「心の画」とでもいうべきものである。そして、この一軸には、「溪陰」と書斎を号した主人の清心と画面に賦された諸公の神妙なる詩と主人の心を

このように描いた画家の天機に発した絵を見ることができ、それは、唐朝の竹溪六逸や陶淵明の桃源境の精神を連想させ、陳与義が詠む「炎天の梅蕊」や王維が描く「雪裡の芭蕉」という物質の世界に拘泥せず心の中に生み出した世界に匹敵するものなのだという。

画面（図2）は、素朴な筆致で中央に主題となる書斎を据え、それを取り囲む小さな世界を描くものである。屏風を広げ立ちはだかるように連なる山々を背景に、左手から流れ落ちる小川が淵となる辺り、床を川面に突き出した藁屋が樹々に囲まれて佇む。その藁屋を守るかのように右手から鋭い面を持った岩が淵へと姿を現し、水面の光を受けている光景である。深山幽谷の佳処、溪陰の小築のあり様を絵画化している。

その画面は、連山にしろ、樹々にしても、烟霧の中に姿を現すが、序に言うように実景を描写したものではない。南禅寺の僧たちが住んでいる現実の書斎のあり様を表現したものとは感じられない。書斎が如何なる環境にあるかを、実景を越えて、書斎の号を示す景物を点景として添えて表現しているにすぎない。

また、視点を近づけた近接空間に正面構図で描かれたその風景も、素朴な筆致で作られ、実在を示す強さはなく、現実感に乏しい。その配置においても、書斎の右奥の数本の樹木の配列と対岸の叢林の延長線は、対角線の方角でなされており、書斎の背後を取り囲む樹々へと続く。この角度は、右手前の巨岩の突き

出す方向や、左手に曲折する小川の方角とも一致する。この対角線による構成法とは別に、垂直線と水平線による配列もこの画面を特色づけている。樹木の垂直線によって目立たない縦の構成は、下辺の水面で表現されている水平線によって支えられ、動きの少ない静止した雰囲気を作り出している。それは、屏風のようにそそり立つ連なる主山のあり方を引き立たせることにもなっている。

この作品は、個々の景物がそれぞれ個別の現実的な姿をもって描かれ、他の景物と具体的に結びついて、画面に繋がりを作り出していくという構成法でない。景物それ自体のもっている距離間が生み出す、景物自体が構成していく空間ではない。個々の景物を離れて構成された世界である。全体を対角線の方角で菱形の格子に分割し、また水平、垂直の方向に細分化した画面に、主題となる「溪山の佳処」を具体化する景物を、幾何学的均衡で配置し、静止性と静寂さを表現しようとしたものである。現実世界を支えている地面の繋がりは、明確に画面の中には表されていない。それに代わって、煙霧が多く這わされる。光と大気の交影と感じさせる余白の導入である。現実の地脈は分断され、非現実ともいえる世界が描かれる。それは、物の実在的把握を否定することの中から生み出されたものといふことができる。

このように描かれた風光が、書斎の境地である。この山水画を友人・尊者の間を持ち回って題詩や序を求めたのである。

序を寄せた太白真玄が、「山影は参差として、水光は激瀾たり」というものであるが、実景から離れ、実際には、何処に存在しているかを説明しない書斎軸である。心の書斎であり、日常生活が送れる現実の場所を描出するものではない。それは、「遊魚を木末に躍らせ、帰鳥を波間に迎える」という人の意表をつく夢境であり、超現実的な世界として捉えられている。こうした世界に見る人は思いを馳せ、それを題詩に詠ずることになる。それは、「塵す可き心を洗い、畏る可き暑を~~塵~~す」ものであった。

こうした画面は、「これを心に得て、外に境するものに非ず」のものであるといい、「心画」と称するのである。そうした意味では、観念像の配列による抽象的な空間の表現といえる。現実の風景に拘束されることなく、心理的な遠の表現を求めたものである。それは、物にとらわれない心の画であり、「心に得て物に於いて相忘る」世界を描いた作品であった。「知心の友」は、その心である「門市心水」という超俗の精神を「溪山の佳処」に託して描いたのである。まさに、書斎の主である子璞□純の抱いた「意」を「形容」したといえよう。「空華集」が指摘していた「幻出」の技法ではなく、前章で指摘しておいた「形容」の技法を、ここに見ることができる。

注 29

さて、この「溪陰小築図」も、また前述の「柴門新月図」や更には「芭蕉夜雨図」(注 29)など応永年間に制作された詩画軸に共通する近接空間に景物を正面

注 30 構図で描き出している。その様式は、そのまま直ちに繋がるものではないにしても、元代に復興した北宋の李成や郭熙の様式、所謂李郭派様式に学ぶものと考えられる。もっともそうした明確なものではなく、当時の中国の禅林で盛んに使用されていた雑多な様式が混在した様式を手本として求めていた考えられる。十四世紀後半に制作された良全の「十六羅漢図」の画中画の背障の山水画（注 30・図 3）や可翁の筆という「山水図」（注 31・図 4）に共通する高遠の主山を正面に描くことを特色としている。次の時代の詩画軸がはっきりと南宋の画院様式を倣うのとは区別される。

注 32 試みに、伝朱徳潤筆「秋林読書図」（東京国立博物館蔵・注 32・図 5）をあげれば、その構成法に繋がりがあることを指摘することができる。

画面は、右手前に木立に囲まれた書齋を配し、左に屈折して流れ下る小川が広い水面となる景色が描かれ、背後に主山を正面にそり立たせるものである。

これが直ちに直接影響を与えたものとはいえないが、その基本的な構成法は共通することが知られる。特に、左手に流れる小川の存在と右下に描かれる屋舎、背後正面に聳える大きな山の存在は、応永年間に制作された詩画軸が共通してもっているものであり、その関連性は強い。

注 33 周知のように、朱徳潤は、曹知白や唐棣らとともに元代に李郭派様式を復活させた画家として名高い。また、朝鮮にその画風を伝えた人でもある（注 33）。あ

注
34

るいは、元代の李郭派様式が伝えられた朝鮮の画風に学んで、こうした「応永の詩画軸」が描かれることになったとも考えられる。朝鮮絵画との関係は次の周文においても強く意識されるところである。ともあれ、伝朱徳潤筆「秋林読書図」を浙江の職業画家が自由に翻案したと思われる「溪堂詩意图」（中国・遼寧省博物館蔵）が現存していることから、日本にはこうしたものが媒介となって伝えられたと考えられている（注34）。

注
35

もっとも、こうした中国の絵画に学びながらも、この「応永の詩画軸」の画面は元代に李郭派様式が持っている構築的な厚みや重さに欠けている。手本とした元代のこうした李郭派様式を描く画家たちも、既に、本来、李成や郭熙たちが目指していた精神を捨て、小さな自然風景の中に、理想とする隠棲の居処を描くものようになっていたのであるが、それでも現実自然を感じさせるような試みを、個々の景物を重々しく形成する筆致やそれらのものを組み立てて奥行きや高さを表現している空間に求めていたのである（注35）。

しかし、この「柴門新月図」や「溪陰小築図」などには、そうした現実感を持ち込もうとする試みは希薄である。画面空間はより一層狭められ、自然が持っている奥深さや広がりを表そうとする意識はあまり強くないようである。主題となる景物に視線を集中させるのを容易にしようとしている。また、そうした主題の中心となる景物を取りまく景観描写も、その個々の景物の形態把握は現実の質感

を表現するほど緻密ではない。そして、それらの景物によってつくり出される空間は、その脈絡が曖昧な余白によって分断され、明確な奥行きや深さを失っており、現実的な世界に代わる、別種の世界を生み出そうとしているのである。

そうした画面に描かれる画中人物に感情移入をして、描かれている世界に心を遊ばせ、さながら「実景」として描写されたと感ずる景觀に、つまり絵画化されている画面に、画家が「形容」を試みた「意」を感じとり、その思いを詩に詠んでいたのである。題詩は、そうした意味において、詩に詠まれた絵画鑑賞の記録という性格をもっている。

ところで、同様な性格を持つ作品であるが、「山莊図」（正木美術館蔵）になると、すこし様相を異にする。その主題と構成は、前述の「応永の詩画軸」の三作品に共通しており、制作年代も、太白真玄の没年を下限とし、応永二十二年（一四一五）以前であり、「柴門新月図」（応永十二年）、「芭蕉夜雨図」（応永十七年）、「溪陰小築図」（応永二十年）に並ぶ。これは、恐らく大内盛見の別荘を描く書斎軸であろうと考えられる（注36・図6）。しかし、この画面になると、手前の書斎、左手の屈曲する小川、背後にそそり立つ主山という「応永の詩画軸」に共通する景物の選択と配置を持っていながら、主題となる家屋を左手前に片寄せ、右方に広がる世界を指示しようとする試みが現れてくる。今までにない、新しさを感じさせる。次に、こうした構図の変化が示す新しい視覚への展開

を窺うことにする。

周文様式が成立していくことの中に獲得していった室町時代の水墨山水画の性質とは一体何かを、次に問うことになる。

第五章 周文様式の詩画軸

注 1

室町時代を代表する画家に、天章周文がいる。今日、周文はその存在が高く評価され、その生涯についてはかなり明確にあとづけられるにもかかわらず、彼の作品を明らかにすることはできない。ただ数点が、その可能性をもつものとして指摘されているばかりである（注1）。

小論は、周文筆と伝えられている作品の中でも、その代表作とされる「水色樹光図」を取上げ、それを分析することによって、この作品が如何なるところに由来して成立したものであるのか、またこの作品の出現が、如何なる影響を後世に与えたのかを考察することによって、所謂「周文様式の詩画軸」の特色とその史的位置を明らかにしようとするものである。

I

注 2

「水色樹光図」は、三人の禅僧の題詩を伴う（注2）。その最初には、この山水図の呼称に選ばれた江西龍派の次の題詩が記されている。

水色樹光隔世塵 水色樹光にして世塵を隔つ

松筠深处四無隣 松筠深き処 四もに隣無し

主人猶有読書念 主人 猶お読書の念い有るも

恐被山英咲濫巾　山英に濫巾と咲われんかと恐る

真縁叟龍派「江西」「木蛇」　（「禪林画賛」）

注 3

江西龍派は、建仁寺靈泉院の一庵一麟について出家し、その法を嗣いだ人である。学芸詩文の方は、勿論、一庵よりも学んだが、むしろ、絶海中津より直接の薫陶を受けるところが多かったとされている（注3）。心田清播の題詩（後述）の年記にある文安二年（一四四五）に、この「水色巒光図」は制作されたと考えられるが、その頃には、江西龍派は、嘉吉元年（一四四一）の南禅寺第一四四世昇住から数年を経ており、すでに退院し、東山歎喜寺に住していたと思われる。彼は、この翌年に七五歳で没している。その文学的才能は高く、四六文は太白真玄、疊仲道芳や信仲明篤とならんで四天王と称せられており、また詩文は「江西の詩」として名声を博していたという。この「水色巒光図」と並び称される「竹斎読書図」にも題詩をするように、永享・文安年間の詩画軸に多くの題詩を残している。応永年間の玉晩梵芳に匹敵するような、この時代の文雅の友社の中心的存在であった（注4）。

注 4

この題詩は、画面の様子を光と水蒸気の交錯する捉えがたい、そこはかかない虚の状況としてつかまえ、その夢幻の境に俗世間から隔絶している超俗の書斎を認め、そこに住む主人の清心を詠じたものということが出来る。そして、そうした書斎で読書する人の精神の孤高さが、本物であることを願うのである。その読

書三昧の生活がなされる書斎を、閉ざされた狭い空間に詠うのではない。無限に広がる世界の中に位置づけようとする姿勢を認めることが出来る。

次に題詩するのは、信仲明篤である。明篤は、東福寺永明院の門派であり、法を大道一以の弟子大蔭明樹に嗣いだ（注5）。この文安二年ころには、すでに南禅寺一五六世の住持を退き、永明院の中に、嘗て大道一以が構えた宗鏡軒を再興し、そこに寓していたと思われる。宝徳三年（一四五）に没した。彼の題詩は次の通りである。

野水氷消緑蕪春 野水に氷は消え 緑は春に蘆る

漁郎繫纜葦江濱 漁郎は纜を繫ぐ 葦江の浜

微鐘扣落寒山月 微鐘 扣いて落とす 寒山の月

猶有書燈未睡人 猶お有り 書灯 未だ睡らざるの人

松花山人 以篤「明篤」 （「禅林画賛」）

もとより画面に人物は描かれていない。しかし、明篤は、ここに人間の生活を認める。それは、画面の個々の景物を通して得られるところである。決して、単なる思いつきではない。題詩は画面の詩的解釈という性格をもつ。野辺に春の光景を見て、その世界に、夜、書を読む人を思う。画面に昼夜の連想をそれぞれにふくらませる。それはまた、画面がある特定の時間として限定されていないことを示してくれている。画面からの発想は、時間を超えた世界をつくり出す。春と

感じつつも昼夜を区別しない世界、現実にとらわれない発想をもつ。絵が詩を呼び起こす方式をみることができる。

第三の題詩は、心田清播のものであり、次の詩である。

上方樓閣下方居 上方に樓閣 下方に居

佳水奇山画不如 佳水奇山 画けども如かず

待我秋來乞婦去 待て 我が秋来りて婦去せんと乞うを

碧芦灣口狎樵漁 碧芦の灣口 樵漁に狎れん

文安乙丑夏五吉辰 嘉隱主清播「心田」 （「禪林画賛」）

心田清播は、建仁寺大統院嘉隱軒の柏庭清祖に従い、嘉慶二年（一三八八）に十四歳で得度をし、その後、建仁寺に一庵一麟、南禅寺に聖徒明麟に参じた。また惟肖得巖に従って学芸を学び、之に随侍したという（注6）。嘉吉元年（一四四一）八月、建仁寺第一五七世に住し、文安四年（一四四七）には、南禅寺第一六一世に昇住し、退院の後には、東山の常在光寺に住した。この年、文安二年（一四四五）は、官寺出寺の間であって、建仁寺嘉隱軒の塔主としてあった時である。彼は文安四年に没した。

心田清播が、この「水色巒光図」にみたものも、画面に描かれた景物の確認であり、また、その評価である。上方に寺を示す樓閣を認め、手前に書斎を知る。それは、遠近の関係を上下関係として画面に把握したものである。そこに一つの

世界が広がっていることを見る。そして、この世界は、本当は絵画として描ききれない程に美しいものであって、秋になったらそこへ帰り魚を釣り、薪を拾って生活してみたいものだという。それは、絵画を絵画として鑑賞し、その描かれた空間に、自らの心情を投影し、現実に住んでいる世界とは異なる別種の生活がおこなわれるであろう理想世界を見ようとする態度である。

さて、このような三人の禅僧が題詩を寄せる「水色樹光図」であるが、そこには従来の詩画軸が持っている序文をみることにない。もはや、別種のものへと移行しつつある状況を示しているかのような様相すら見せている。しかしながら、ここに題詩する人々は、決して、従来の詩画軸と無縁の禅僧ではない。むしろ、当時にあつては、高名な文学僧として存在し、この他にも当時の数多くの詩画軸に題詩した人たちである。試みに、それらの代表的なものを上げれば、次のようにまとめることができる。

(一) 江西龍派

- | | | | |
|-----------|---------|---------|----------------|
| a 帰郷省親図 | b 孤舟水遠図 | c 古寺春雲図 | d 江山之隱図Ⅱ 江山夕陽図 |
| e 竹斎讀書図 | f 蜀山図 | g 牧牛図 | h 破墨山水図 |
| i 伝宗湛筆山水図 | | j 月夜山水図 | |

(二) 信仲明篤

- | | |
|---------|----------------|
| a 古寺春雲図 | b 江山之隱図Ⅱ 江山夕陽図 |
|---------|----------------|

(三) 心田清播

a 帰郷省親図 b 江山之隱図 Ⅱ 江山夕陽図 c 竹斎読書図 f 牧牛図

ところで、彼らは、このように数多くの詩画軸に題詩をしているが、決して同一の門派に属する禅僧ではない。前述のように、彼らの法脈はことなる。江西龍派は黄龍派に、心田清播は夢窓派に、信仲明篤は聖一派に属する。彼らをつなぐものは、文学である。明篤は、誰について文を学んだかは不明であるが、四六文の作成に秀で、惟肖得巖、江西龍派と並称される人である。また、龍派、清播はともに建仁寺の学僧であり、清播は惟肖得巖に、龍派は直接に絶海中津に文を学んだ人である。彼ら三人は、共に絶海中津の文学系統に属する人であることが知られる。絶海中津は、義堂周信と並んで、日本の五山文学の双璧と称せられ、ことに四六駢儷文に長じ、日本おける蒲室疏法伝承の開祖となったともいえる人という。また足利義持が帰依した人でもある。彼の法名「道詮」、道号「顕山」は、絶海中津によって与えられ、義持の院号は、絶海の塔頭である勝定院を以てされる(注7)。

注7

注8

深く禅宗に帰依した足利義持は、ことに隠遁者を好み、その理想主義の趣向をもって、三条坊門第で文雅の会を催するのが常であった。この時の参会者の多くは絶海中津の法嗣、もしくは文学上の門生たちであった(注8)。

こうして、この「水色巒光図」の題詩者が、絶海中津の系列に属する人たちで

図 1

注 9

あり、とりもなおさず、この「水色巒光図」が、足利義持の文雅の友社を中心として制作されてきた詩画軸の系譜につながるものであり、主流の作品であることが知られる。

さて、そこで、次に「水色巒光図」の様式それ自身は、いかなるところで出現してくることになるのか、前章の所謂「応永の詩画軸」の様式との差とは何か、また、その意味するものは何かが、この系譜の中で問われることになる。

II

「水色巒光図」(一〇八・〇×三二・七cm、紙本淡彩墨画・図1)の画面は、「高遠の形を中心にはさみながらも、闊遠の広さを失わない」(注9)ものである。中央に主山を高く配し、左手前の岩かげに竹に囲まれた書斎を描く、前景に立つ松は、その背後の主山と呼応し、高さへの志向を表現する。右側には、竹の生えた土坡から順々に、漁舟のある砂洲、樹下の停舟を重ねて、主峯をめぐる空間をうみ出し、中景とする。主山の左右の脇に、尖峯が姿をみせ遠景をかたちづくる。しかしながら、この画面は、明確な視線の統一がなされておらず、曖昧であって、中景の景物も整合性をもって配置されていない。景物の脈絡は分断されており、實在感に乏しいことが指摘できる。けれども、その不自然さは、煙霧によって覆い隠されている。

応永年間の詩画軸の様式を受け継ぎ、この「水色巒光図」へ至る過程は、次のようにまとめることができる。

「水色巒光図」に見出せるものは、「竹斎読書図」と同様に、「江山夕陽図」から展開した闊遠の景をもって構成されている構図である。また、画面には、「江天遠意図」がもっていた対角線構図によって、遠方への広がりや斜め方向に表す中景も、右前方に描かれている。しかしながら、この画面は、闊遠の景が基本的構図である。とはいえ、この画面には、闊遠の景のみで構成されたものではないことを明示する要素の主山が存在している。画面中央に配された主山は、また、この作品が、「三益斎図」の構成をも受け入れたであろうことを示している。

今、これらの予測に導かれながら、「水色巒光図」の様式の特徴について、その成立過程の考察を進めることにする。

この作品の主題は、いうまでもなく岩陰の竹に囲まれた書斎の在り方である。書斎の図は、応永年間の「溪陰小築図」に早くも見出され、この文安年間にあつては、ともに周文の作と考えられている「竹斎読書図」にも描かれており、室町時代の水墨山水画の主要なモチーフである。

わが国の水墨山水画が、詩画軸として新たな展開を始めた時、そこに求められていたのは、禅林の友社を成立の基盤とした文学趣味に支えられた観念像の投射

であつたことは、前章で述べたところである。その時、文学にも共通するテーマとして求められたのが隠棲の理想境であつた。彼らは「溪陰小築詩画序」で太白真玄がいうように、「門市心水」の状況に生きようとした。俗なる現実の場に生活しながらも、聖なる超俗の世界を心に築くことを願う存在であつた。市に門しつつ、心を水の如く明澄に生きようとする禅僧が求めたものは、そうした理想境を詩としてあるいは絵画として、自分のものとして実現することであつた。そうした世界に精神を臥遊させることであつた。そうした場を獲得することこそが求められていたのである。

所謂「応永の詩画軸」と呼ばれる作品が、そうした意図で制作されていたことは、既に前章で指摘したところである。「柴門新月図」（藤田美術館蔵）は、杜甫の「南隣」の詩に発想され、隠棲の清らかな情景を絵画化したものであり、「溪陰小築図」（金地院蔵）は、南禅寺の僧である純子瑩が、自らの生き方をこめて名付けた「溪陰」という書斎号にちなんで、その心のあり様を描き出したものである。前者は、杜甫の詩にもとづく詩意図であり、後者は、書斎図と呼ばれるが、ともに、現実の風景にかかわるものではない。それらは、心に映し出された像を描き出すものであつた。そして、この理想境に住まうことを願っていることを示す景物として、楼閣、茅舎が必ず図示されるのが常であつた。この「水色巒光図」に見られる茅屋も、そうした願望を示す書斎である。そして、その書斎が

岩陰の竹に囲まれた情景として表現されていることは、画に託した心のあり様を示しているといふことができる。

ところで、「溪陰小築図」にみるように、「応永の詩画軸」においては、画面は近接描写でなされ、広々とした空間を表示する意識は少なく、むしろ「意」を示す景物を具体的に形づくることを尊ぶ表現がなされていた。しかしながら、この「水色巒光図」は、単に岩陰の書斎だけを近接してとらえるのではない。むしろ、視点を遠ざけ、広々とした空間をも表現しようとする意志をみせている。しかし、こうした変化をみせながらも、「水色巒光図」は、主山を中央にすえた景觀を描くという点において、「溪陰小築図」の構成を受け継ぐものといふことができる。主山の正面性がそれを物語る。同様のことは、「三益斎図」にも指摘できる。そして、「溪陰小築図」以上に「水色巒光図」に共通するものとして、この「三益斎図」に見出されるものは、その主山の高く聳える姿と、その正面にすえられた喬松の存在である。それは、「溪陰小築図」にはなかった高遠の景への志向を示す指標といふことができる。

注 10

図 2

注 11

「三益斎図」（静嘉堂蔵・注10・図2）は歳寒三友思想にもとづき、松竹梅の下
の書斎を三益斎と号した中和上人の依頼による制作である。さて、この時、こ
こで使用されたものが、「俗客の近寄らない山中幽居の別天地を象徴すると同時
に、意味上で齋居と対立する高く険しい主峯の存在」（注11）の導入であった。

「溪陰小築図」の主山の正面性を継承し、その構成に意義を見出しながらも、主峯に軒主の厳しい精神性の形象化を計ったのである。画面に垂直の主山をたてることで心理的な気高さを表現しようとしたと考えられる。この作品の題詩者の一人である大周周斎は、「地を掃き、~~薊~~を焚いて、翠微に対す」と詠い、背後に聳える山の存在は、その前景で行われる行為に匹敵するものであると意識している（注12）。前景でなされている行為は、後景の山気に対応しつつ行われているものであり、後景の主山の姿は、そうした山気に対応してなされる行為の気高さを示すものであり、そうした姿を通して前景に描かれている書斎の気高い精神性を表示し^ていると見るのである。このように、主峯は、そのテーマである軒主の精神の超越性を具現するものとしての意味を荷なって画面に参画してきたのである。それは、松竹梅の下にある書斎の背後に、単に高く聳える山としてあるというだけではない。その高さにこそ意味があり、その高さが、書斎の主人の精神の孤高さを示していると言わなければならないのである。

ところで、この「三益斎図」は、その筆致に「応永の詩画軸」のような素朴な柔らかさを見出せない。強い斧劈皴に習う皴法を使い、はっきりとした輪郭線を使用しており、筆法では「応永の詩画軸」の様式から脱却している。しかし、それもかわらず、空間の広さへの志向はみられない。狭く殆ど閉ざされた景観である。この空間の取り方には、「溪陰小築図」からの変化はない。ただ、高さへ

の志向が新しさとして、強く感じられるばかりである。

こうした動向をうけて、さらに「水色巒光図」へ近づくには、別の視覚が用意されねばならなかった。「江天遠意図」などにみる対角線構図による遠さへの志向であり、広がりの表現である。勿論、「江天遠意図」の描写の強い筆致は、後述するように、「三益斎図」に近いものであり、「応永の詩画軸」の様式を脱している。また、新しい試みとして、その視点は近く低くなっている。実景を思わせる」と説かれるところのものである（注13）。こうした今までに無かった遠さへの志向を持った作品の出現にこそ、「水色巒光図」への展開が予想される。

そして、「帰郷省親図」はそうした中継を果たした作品である。ここで、それを説く前に、「応永の詩画軸」に無かった高さや更には遠さの表現が、いかにして持ち込まれることになったのかを考察することから始めたい。

III

妙心寺退蔵院に、大相公が如拙に命じて「どういう風にすれば、瓢簞で鮎（ナマズ）を捕まえることができるか」という禅の問題を座右の衝立に「新様」で描かせた「瓢鮎図」（一一一・五×七十五・八cm、紙本淡彩墨画・退蔵院蔵・注14・図3）が伝えられている。現在では、衝立の形式は軸装に改められ、この公案に寄せた三十一人の僧たちの賛詩も上部に収められている。大相公は、今では、

注13

注14

図3

將軍足利義満ではなく、足利義持とみなされ、応永二十年（一四一三）ごろの制作と考えられている。

画面の左下手前には、数本の竹が高く身をくねらせて立ち、その下を小川が池に流れ落ちる。その側に佇む一人の男は、瓢箪を手にして池の中に大きく描かれた鮎（ナマズ）を捕まえようとして頭をひねっている。その背後の景色はさだかではない。煙霧に覆われている。ただ、右上方に遠く山脈がシルエットで姿を現すばかりである。更にその向こうには、細く輪郭線でかすかに遠山が描かれており、果てしない遠さが感じられる。

注 15
如拙が描いた「新様」とは、何かということについては、従来からさまざまに考えられてきた（注15）。ここでは、そうした様々な議論をふまえた上で、この「瓢鮎図」の次の特色を「新様」と理解したい。

注 16
図 4
この画題は、「如何にすれば、ぬるぬるした瓢箪で鮎（ナマズ）を捕まえることができるか」ということを問う公案である。こうした禅機を絵画化する時、これ以前では、多くは人物画として、中国の禅林で流行し継承されてきた逸品画風による粗筆人物画の様式をもって描くのが常であった。例えば、可翁の「蜆子和尚図」（東京国立博物館蔵・注16・図4）といったような作品の様式を思い浮かべることができよう。ところが、この「瓢鮎図」は、そうした描き方をしていない。まず、山水人物画として大きく自然風景を描き、その中で行為する人物とし

て描こうとする。人物だけを大きく取上げ、背景を省略していた従来の禅機図の描き方と大いに異なるところである。そして、山水人物画として描かれた、この作品を特色づけるのは、その構図と筆法である。それらは、既に行われていた「応永の詩画軸」の様式とは全く異なっている。ここには、主題となる近接した世界を、恐らく李郭派様式に源泉をもつであろう正面構図に、素朴な筆致で描いていた「応永の詩画軸」の作品にない世界が広がっている。対角線構図ですっきりと整理された構成、細く強く洗練された筆法による対象の的確な描写は、いままでの作品にはない。まさに、「新しい様式」として、この作品は出現してきているのである。

こうした「新しい様式」として、この「瓢鮎図」の「新様」を理解した時、その様式を生み出す源泉として想定されるのが、南宋画院の山水画様式である。

注 17
図 5
試みに、馬遠筆「洞山渡水図」（東京国立博物館蔵・注 17・図 5）と比較すれば、その関係が知られよう。

「瓢鮎図」と「洞山渡水図」とに類似することは、まずは、これらが共に、人物の行為をもって、主題を表現しているというところにある。「瓢鮎図」にあっては、前述したように、「瓢簞で鮎（ナマズ）を捕まえる」という手段の意味を問う禅の問答を、人物が瓢簞をもって水中にいる鮎（ナマズ）を捕まえようと頭をひねっている姿に表すものである。一方、「洞山渡水図」は、「洞山禅師が修行

の一日、水面に映る自分の姿を見て、悟りを開く」という禅機（注18）を、川を渡る一人の人物の姿に表すものである。このように、禅の精神を、風景の中で生きている人間の姿を使って表現しようとするのは、これらの作品が共通したものを受渡ししていると言ってよいだろう。

さらに、「瓢鮎図」と「洞山渡水図」とに類似することは、構図の取り方と筆法である。ともに、画面の左下を近景として、前面の大きな水面に左から小川が流れ落ちる光景を描き、その近景に主題を表す人物を配し、それとは対角線の反対側に遠くつながる山々を微かに表す。そこへの中景は煙霧によって覆い隠されてしまい、縹緲とした遠さや広さが暗示されているばかりである。こうした果てしない広々とした世界にいる主題を表す人物の姿や、その人物の周りの状況を示してくれる竹や芦の姿は、細く強く、そして濃く描かれ、その一本一本の筆はものの形を的確につくり出している。

それは、「応永の詩画軸」になかったものである。かくして、「瓢鮎図」は、「洞山渡水図」との共通性によって示される通りに、南宋画院の山水画様式を学んで制作されたことが知られるのである。勿論、こうした学習が、南宋画院の山水画様式をそのまま模倣することではないことは言うまでもない。如拙の解釈が行われていることは、既に指摘されているところである（注19）。

さて、如拙が「新様」として、南宋画院の山水画様式を取り入れたことによっ

て示されるように、この頃から、それまでの「応永の詩画軸」が取っていた画面構成や筆法を離れ、新しい様式によって詩画軸を描くことが始まった。前章の最後で触れた「山莊図」（正木美術館蔵）の出現である。

また、この「瓢鮎図」の画家の活躍する十五世紀初頭は、従来の墨梅図の制作のあり方に変化が現れた時でもある。前述（第一章）したところであるが、仲方円伊ら八僧が題詩する物外筆「墨梅図」（正木美術館蔵）は、それ以前の墨梅図が持っていた世界とは少しその様相が異なる。まず、何よりも八人という多くの禅僧たちが題詩を寄せているということである。詩画軸のように鑑賞されているということが注目される。そして、この作品の序で仲方円伊が、「これは、理想とする墨梅というものを最もうまく表現する様式で制作されたものであり、その画家は日本の物外という人であり、彼が出現したことによって、中国の嘗ての著名な墨梅画家も空しい存在になってしまった」といっている（注20）ことは、この時期に絵画が様式という観点から評価される状況に到達していることが知られてくれる。何を如何に描くかという技法や様式が、絵画鑑賞の時に話題となる段階を迎えたのである。

このように、描かれたものが、何を象徴としているかといったことだけではなく、絵画そのものの表現のありかたを評価しようとする動向は、また、従来になり絵画収集の様相を呈することになる。「天山」や「道有」の鑑蔵印を使用する

足利義満を始めとする歴代の將軍は、数多くの中国文物を愛好し、所蔵していたが、それらの特色は、以前の禅寺のコレクションと異なり、宋代画院の画家たちの作品が多いことである（注21）。絵画を愛好し必要としていた舞台が禅林から武家へと移行した時、絵画の制作と受容の趣味に新しい転換が起こったと考えられる。

十五世紀初頭に、絵画を絵画として、描き方つまり様式として鑑賞したり、そうした鑑賞態度の変化にもなって南宋画院の絵画を愛好しようとする動向の中で、今までにない描法として、「応永の詩画軸」の様式に代わる南宋画院の山水画に倣う様式が出現してきたのである。

こうした観点からみれば、先述の「三益斎図」の高さの表現が、明らかに馬遠の作と伝えられている「風雨山水図」（静嘉堂文庫蔵・注22・図6）と類似していることは興味深い。斧劈皴に見られるような強い、そして整理され、洗練された筆使いを南宋画院の山水画から学ばかりでなく、あるいは、そうした作品に通じるような構図をも学びとっていたとも考えられるからである。

ともあれ、この時代の関心が、新しい構図と筆法を学び、それを使用することであったこと、つまり、「応永の詩画軸」が手本としていた李郭派様式から南宋画院山水画様式へと様式を転換させることであったことは、「青山白雲図」の古様式を手本として同じ絵画を使用したと考えられる伝岳翁蔵丘筆の天隠龍沢の題

詩をもつ「山水図」と比較した時、より明確になろう。

注 23

図 7

「青山白雲図」（注 23・図 7）は、明叔玄晴ら三僧が題詩する送別の詩画軸である。その制作は、明叔玄晴の没年である応永二十七年（一四二〇）以前とされている。画面は湖畔の松下を後方の山へと歩む高士を描くものである。その描き方は、筆致は柔らかく明らかに「応永の詩画軸」の描法に共通するものである。また、背後に聳える山は高く、前景に近づき、奥行きへの志向を見せていない。ところが、伝岳翁藏丘筆「山水図」（東京国立博物館蔵・注 24・図 8）の画面になると、筆致は固く強いものとなり、輪郭線は明晰となってくる。また後方にそびえる山々は、前景の山道を歩く高士との間に靄が置かれることによって、遙かなたへと後退してしまっている。勿論、岳翁藏丘は、この十五世紀前期を遠く隔たった時代に生きた画家であるが、後述するように周文の弟子であり、周文の様式がこの十五世紀前期に形成されたものを継承したものであるから、「青山白雲図」と伝岳翁藏丘筆「山水図」との差異で指摘できることは、十五世紀前期の絵画が求めていた構図や筆法で後にはどう展開したかを結果として示していると理解することができよう。

注 24
図 8

注 25

図 9

さて、応永二十六年（一四一九）以前の制作と考えられている「江天遠意図」（根津美術館蔵・注 25・図 9）は、対角線構図に海辺の茅屋を描くものである。左下に描かれた柴垣をもつ茅屋は、海の近く松の立つ岩陰にあり、背後には近く

山が聳える。これに対して、右上には遠く対岸の山が水面を隔てて水平に低く配されている。この画家の筆使いは、濃くはっきりとしたものである。強い線で対象が明るく描かれている。明らかに、前述した新しい様式によって描かれたものであることが知られる。

この作品に、大岳周崇ら十二僧が題詩する。ところで、この「江天遠意図」に描かれた世界を、理想的隠棲の場所として、現実から遠く隔たった世界として多くの禅僧たちが自覚したのは、画面では対角線構図で表現されている遠さの表示によるものであったであろう。例えば、西胤俊承は、この作品に次のような題詩を贈っている（注26）。

紅塵撲衲雪盈顛 紅塵は衲を撲ち 雪は顛に盈つ

孤負禅房一榻眠 禅房に孤負して一榻に眠る

絶代何人妙図画 絶代 何人か図画に妙なる

会心為我写林泉 会心 我が為に林泉を写す

舟間碧水蒹葭渚 舟は間なり 碧水蒹葭の渚

屋老青山薛荔烟 屋は老ゆ 青山薛荔の烟

若得同袍携手去 若し同袍と手を携へて去ることを得ば

辞京未必待它年 京を辞すること未だ必ずしも它年を待たず

「俗世間の塵に衣を打たれているうちに、髪も真っ白になってしまった。」

禅房での修行にも背いて、長椅子に眠っている。並ぶものもない程の画の名手が、誰かわからないが、私のために、心にぴったりの隠遁の世界を描いてくれた。舟が静かに、みどりの水と芦と葦が生えている渚に繋がれている。庵は古びて、青々とした山のつたやかずらの霧の中にある。もし、仲間たちと手を取り合って行くことができるならば、何時の時かなどといわずに、いまでも京を辞したいものだ。」

（『禅林画賛』）

描かれた風景を、隠棲の場としての情景を眼で楽しみながら、その世界は、画家が作り出したものと理解している。そして、その世界は京都から離れた所に存在するものとして、つまり現実の今の生活とは切り離された場所にあると意識するのである。こうした、描かれた世界が、自分たちが住んでいる所から隔絶しているとみるのは、恐らく画面に感じられる遠さへの志向、遠さの表現によるのであろう。

それでも、それを回想とは言いながらも、惟肖得巖は、この画面に現実の風景を思い、次のように題詩している（注27）。

五年曾住海崎寺 五年曾て住めり 海崎の寺

数点青螺対淡山 数点の青螺 淡山に対す

画者何人添一筆 画者何人ぞ 一筆を添へ

蕭然着我坐松間　蕭然として我れを着けて松間に坐せしむ

「昔、五年間海崎の寺である栖賢寺に住んでいた。その時、いつも青いにし貝の形をした淡路島に対していた。描いた人は誰なのだろうか。一筆を付け加えて、松の間にひっそりと坐る私を添えていくれる。」

（『禅林画賛』）

画面に描き出されている世界を、摂津の栖賢寺から遠く淡路島を望む現実の風景としてみたのである。このように、その遠さは、具体性を持つものとして意識することもできるものであった。中景に設定されている水面は、曖昧さを示さず、大阪湾として意識され得る具体的なものとして視覚的に統一された方向性をもって描かれているのである。

注 28

この画面の遠近法に文人画の遠近法を指摘し、詩画軸と中国文人画との共通性を書斎という主題や対角線構図に見出すことによって、両者の現象的関連をいうこともあるが（注28）、ここでは、むしろ、南宋画院の山水画の様式を使用しながらも、つまり、類似した構図や筆法にもかかわらず、詩画軸として制作されたことによって、南宋の山水画とは別種のものとしてしまっていることを、この時代の特色として指摘しておきたい。そのことを明らかにしてくれるのが、次にとりあげる「帰郷省親図」である。

注 29

京都から山陰に帰る友を送る「帰郷省親図」（常磐山文庫蔵・注29・図10）で

は、同様な構図をとりながらも、そこに具体的に現実的な遠さを読み取ることは
ない。もはや、現実空間としての距離感が意識されることはない。

画面右下に前景として、騎驢の人物を松の立つ崖の下に配し、その対角線上の
左上に二つの山に挟まれた人家の見える後景を描く。画面の前景と後景の間に煙
霧に覆われた中景として設定されている空間は、この作品を贈られる特定の個人
の故郷までの距離としての遠さを曖昧さの中に表わしているばかりではない。そ
れぞれの題詩者も抱いている遠く隔たっている自分たちの故郷への思いや、そう
した故郷に帰ろうとしている友の心情を感じとろうとする思いが交錯する世界と
して意識されている。この画面の遠さには、思いを馳せ、心を遊ばせる世界が設
定されているとでもいうことができよう。題詩者たちは、その広がりの中に、そ
れぞれが故郷を思い、また、仲間の一人の友が故郷に帰る心情に思いを巡らせ、
そうした友と語る空間を見出そうとするのである。

瑞溪周鳳は、彼の思いを次のように題詩に記す（注30）。

尋師千里滯皇州

師を尋ねて千里 皇州に滯る

一夢天涯親白頭

一たび天涯に親の白頭なるを夢む

風樹傷心亦何有

風樹傷心 亦た何か有らん

晝衣縹緲故山秋

晝衣縹緲たり 故山の秋

「遠く故郷を離れて京都で修行する一日、故郷の親の年取った姿を夢にみ

て、親に会うために帰ろうと去っていく友の心はどんなものなんだろうか。それにつけても、思い起こされるのは、自分には、もはや親が亡くなってしまうという寂しさである。羨ましいことだが、あなたが故郷の秋に錦を着て歩く姿も想像できるようだ。」

（『禅林画賛』）

遠く故郷を離れて修行していた友の心、今、老いた親を思つて帰ろうとする彼の心境を推し量りながらも、錦を故郷に飾るという友の姿を羨ましく想像し、すでに無くなった自分の親への自らの心情をも語ろうとしている。

画面に表された煙霧に覆われた曖昧な遠さは、勿論、故郷までの遠さを表現していることであろう。しかしながら、それにとどまるものではない。そうした遠く離れた故郷に残した親を思う心が託される空間でもあり、また既に亡くなってしまった親に対する思いが巡る場でもある。更には、こうして故郷へと帰る友と別れる寂しさが入り交じる場でもある。広がり、心の遠さとして、或いは心を通わせる場として画面に持ち込まれてきたのである。対角線構図によって表現されている遠さや、広さは現実空間の隔たりや広がりという距離感を示しているだけではない。そうした距離の隔たりの中に、自らの心を遊ばせる空間を見出そうとしているのである。

このような空間として、画面の広がり意識することは、『孤舟水遠図』（注

31・図11)にも見る事ができる。画面の左に柱のようにたてた前景の数本の松とその背後に聳える高い峯を軸とし、右半分にかすむ湖水と遠山を描く。視点は高く遠い。□□疊種は、その景觀を次のように詠う(注32)。

天斧削成樹色奇 天斧削成して 樹色は奇なり

一樓一閣畫中詩 一樓一閣 画中の詩

篙師容我坐船尾 篙師 我を容れ 船尾に坐せしむ

喬木孤雲有所期 喬木孤雲 期する所有らん

「天の斧が削り作った山の姿は素晴らしいものだ。そこにある一つ一つの建物、画の中の詩なのだ。船頭は私を乗せて、船尾に坐らせてくれた。

あの高い木と一つだけ浮かぶ雲こそ、私の友となるものなのだ。」

(『禪林画賛』)

今、画面にすでに樓閣はない。しかし、ここに疊種が感じた詩的なものの表出こそ、画面を構成するに働いた意志であろう。この画の破損は、画品を損なっているかもしれない。それでも、この「孤舟水遠図」には、先の「帰郷省親図」と同趣のはかなさを感じとることができる。それは、遠く開けた空闊な景の表現を意図し、「江天遠意図」と同種の構図をとりながらも、実景を思わせる様な強く明晰な描写を行っていないことによるのであろう。

かくして、画面に闊遠の景を描き、そこに現実にかかわらない詩的世界の形象

化を試みるものが成立することとなったのである。

このような闊遠の景をもち、その空間構成をもつて画面を統一したのが「江山之隱図」（江山夕陽図）である。こうした遠さが「江山之隱図」をへて、「水色樹光図」へと展開することになる。次に、そうした展開を考察する。

IV

以前に「江山夕陽図」と称されてきた「江山之隱図」は、冒頭の大愚性智の題から見て、恐らく「江山之隱図」が本名であつたろうといわれる作品である。その制作年は永享九年（一四三七）頃と推定されている（注33・図12）。

注 33
図 12

画面は、左下に岩上の数本の松を描いて前景とし、その背後に湖畔の樓閣を据えて中景とする。この主要な景物の背後に山をそり立たせ、左方へは深い山々が続くことを暗示する。一方、画面の右には、やや、上方から眺められた湖水を広げ、遙か遠くまで見通させ、対岸の遠山を微かに表している。水面とそこに突き出す岸辺を一段一段と積み重ねることによって遠景への広がり達成している。図上には、大愚性智ら十二僧の題詩がある。彼らは、画中の景物に、それぞれが思い思いに古典詩のイメージを重ねて、一篇の詩に仕上げようと画面を鑑賞しているのが特色である。

注 34

例えば、叔英宗播は、次のように、この画面を見ている（注34）。

江南勝踐古來新

江南の勝踐 古來新たに

今見斯図一々真

今 斯の図を見れば 一々真なり

五竺烟雲山疊翠

五竺の烟雲 山は翠を疊ね

六朝風物水生春

六朝の風物 水は春を生ず

青林~~林~~処多民屋

青林~~林~~ぐる処 民屋多く

白鷺飛辺有釣綸

白鷺飛ぶ辺り 釣綸有り

更識高僧行道地

更に識る 高僧行道の地

上方台殿照金銀

上方の台殿 金銀に照けるを

「巡り歩く江南の名所は、今も昔のままである。この図には、一つ一つ本当の景色が描かれている。天竺寺などの名刹は、霞や雲の中にあり、山は、青葉にうもれている。六朝文化のなごりをとどめる風物はそのままだ、水面に春も感じられる。青々とした樹林には、民家も多く、白鷺が飛んでいる辺りには、釣り人も見える。この地は、高僧たちが修行に励んだ所でもある。その楼閣が金銀に輝いている。」

(「禪林画賛」)

勿論、そこに中国の禪寺を代表する五山が存在し、高僧たちの修行の場であったことが意識させたことではあるが、画面には、禪僧たちの憧れの地である江南の景勝が広がっていると認識する。そして、そこには、多くの名所が存在し、

六朝文化を伝えていと了解し、その世界にいる喜びを詠む。

さて、このように展開してきた闊遠山水を受け継いで出現してきたのが「竹斎読書図」と「水色樹光図」である。しかし、この二つは、多少違った構図でそれを受け取っている。「竹斎読書図」（東京国立博物館蔵・注35・図13）にあっては、右に前景の主題となる竹林に囲まれた書斎とその背後に聳える主山をたて、それを柱として、左に湖水と対岸に連なる樹林を描き、豊かに広がる空間をつくり出す。それに対して、「水色樹光図」（図1）は、前述のように、左手前に主題となる書斎を、中央に主山を、そして右側に遠くへと視線の展開をうながす湖岸を中景として描くものである。この「水色樹光図」は、中心線上に喬松と主山を配してはいるが、しかし、「三益斎図」のように強勁な筆致で、閉ざされた空間をつくり出してはいない。「水色樹光図」の画面左下に見える松の下の方には、今は切り取られた可能性すら感じさせるが、「竹斎読書図」のように大岩で崖をなし、右下辺に微かに見える竹は、さらに土坡を右下隅へと導いていたことであろう。そうした景物の構成によって、この「水色樹光図」も、主山を軸とする高さへの志向だけではなく、むしろ、「竹斎読書図」と同趣の広がりをも求めていると考えられる。

ところで、この「水色樹光図」に見られるのは、決して、「江山之隱図」のように一方向へ段階的に遠景へとただらかに流れていく視覚ではない。視線は、中

注 35
図 13

図 1

心となる近景の書斎に向けられたあと、それを離れ、再び、別個に右下の中景から、順に遠景へと運ばれていく。前景から中景へと連続した視線の移動がなされるわけではない。そこには、視線の断絶がみられる。また、こうした視線の不連続の表現は、中景の霧の中に見え隠れする土坡と水面のつながりのなさにも指摘することができる。水面は何時しか地面となってしまう。脈絡や纏まりを見せない。不合理な配置がなされている。その脈絡は一貫していない。

「竹斎読書図」では、左手前の橋上の人物から中景は始まる。しかも、書斎からこの中景への展開は、画面では、はっきりとした脈絡をもつて示されてはいない。それにもかかわらず、江西龍派は橋の上の人物に注目し、次のように題詩している（注36）。

置屋乱山荒竹中

屋を置く 乱山荒竹の中

論心此境与誰同

心を論ずれば 此の境 誰と同じからん

期人不至溪橋遠

人の至らざるを期して 溪橋遠し

手裡残書読欲終

手裡的残書 読んで終へんと欲す

「不揃いにそびえ立つ山の荒れた竹藪の中に庵を結んだ。この心を論じるとしても、この境地は誰と同じくすることができのだろうか。あまり人が尋ねて来てほしくないことを願って、谷間の橋から遠いのだ。手にある本も間もなく読み終えようとしている。」

その橋は、この書斎から遠いものである。それをここに描いた意味を、「人の至らざるを期して、溪橋遠し」と詠む。書斎のあり方を知るのに、この橋は欠かせない景物であった。その橋を起点として、江西龍派は、この「竹斎読書図」の世界を鑑賞したのである。そして、「心を論ずれば、この境、誰と同じからん」という。「竹斎読書図」の境地を具現する遠さは、近景の竹に囲まれた書斎、そして、中景として描かれている橋、更に左上方に見える遠くの対岸に配された樹間の人家によって構成されている。近景として描かれ、もっとも近い書斎が、理想境として現実の世界からもっとも遠く離れた心のありかたを示しているという「逆転の論理」が、近景から中景への視線の展開の断絶、脈絡の分断にこめられているのであろうか。

この「水色樹光図」の周文様式の成立への過程は、多く朝鮮画の影響と説かれてきた（注37）。たしかに、伝安堅筆「四時八景図」や梁彭孫筆「山水図」（国立中央博物館蔵・注38・図14）をみれば、これら李朝絵画の構図は、前景・中景・後景と三段に組み立てられ、前景と中景の間に深く広い空間を置くことで、遠近の効果をあげていることが知られる。こうした構図の影響が、周文様式の成立には関わっていたことは充分に認められる。

伝周文筆「三益斎図」が、静嘉堂蔵の伝馬遠筆「風雨山水図」に似た構図をと

注 37
注 38
図 14

り、中央に聳立する主山とその前面に近景を大きくつかまえていることは、前述したところである。しかし、こうした宋代画院の山水図に由来する画面構成をもつ作品も、周文様式の成立したあとで描かれた寛正年間の山水図になると、その様相はことなる。

注 39

図 15

注 40

図 16

注 42

注 41

たとえば、蛇足印をもつ漁庵宗沅^沅題詩の「高士対山図」（注39・図15）をみれば了解される。この作品は、MOA美術館蔵の伝馬遠筆「高士観月図」（注40・図16）をそのまま写して近景を作り、新たに中景として湖水を、遠景として対岸の遠山を付け加えたものである。右方に対岸と遠山を、左方に尖立する山峯を描く構図は、まさに、周文様式がめざしてきた遠さの表現を、前述の朝鮮画の構図に学ぶことによって達成したものである。宋代画院山水画の構成が中景を煙霧の中に隠し、近景と遠景の対比によって、自然の静かなありさまを描いていたのに比べると、ここでは、上から見下ろされた中景がはっきりと画面に湖水として表現されているところにちがいをみることができる。それと類似する構成を、また慈照院蔵の「山水図」（注41）にも認めることができる。蛇足印ある「高士対山図」に題詩する漁庵宗沅の没年は寛正四年（一四六四）である（注42）。周文の最後の活躍期と考えられ頃にこの「高士対山図」は制作された。こうして「三益斎図」と蛇足印の「高士対山図」をみてくると、両者とも、南宋画院の山水画家である馬遠の筆といわれる作品に関わりながら、「三益斎図」

注
43

と蛇足印ある「高士対山図」との構図の違いは大きく、その差異に朝鮮画から周文が学びとったものをみることが出来る。たしかに、周文は朝鮮に渡ることによって、当時、朝鮮に伝えられていた元代李郭派様式の山水画の構図を、専ら宋代画院の山水画様式に倣って制作されていた詩画軸の世界に、新しいものとして持ち込んだということが出来る（注43）。

注
44

ところで、朝鮮画の特色として、中国や日本と異なる強い筆力があげられる。用墨の点からは白黒の対比を強調し、また粗放な筆致によって、きわめて強烈な表現力をもっていることが指摘されている（注44）。

いま、周文様式の成立を前述のように、朝鮮画受容のもとに位置づけるにしても、その筆法や画面の雰囲気には、こうした朝鮮画に見られる特色はない。周文画の特色は、空間に脈絡の不統一があることであり、つかまえた虚なる性格を生み出していることにある。また、その画面にみられるように、南宋画院の山水画の筆法や図様が使用されていることも、朝鮮画との差を広げている。

例えば、「瓢鮎図」が、南宋の山水画の影響を受けたものであることは、その筆法の洗練された使用に、また「辺角の景」を対角線構図で描く構図法を使用していることにあることは指摘したところである。そして、「江天遠意図」が、その流れをうけつぐものであることは、またその構図と筆法にあったことも前述しておいた。この「水色巒光図」においても、手前の松の描き方や岩に使われてい

る皴法は南宋画院の山水画に源泉をもつものである。さらに、中景の樹陰の停舟などは、夏珪から学びとった技法や図様を駆使したものであることが指摘されている（注45）。

ところで、題詩者は、このように描き出された画面を「水色樹光図」の特色として評価していたのである。江西龍派が「松筠深きところ 四に隣するなし」と題詩するように、彼は、画面手前の主題となる書斎に視点を定めながらも、とらえがたい広がり存在こそ、この作品の見るべきものとして意識したのである。そうした態度は信仲明篤や心田清播の題詩にもみることが出来る。彼らははっきりとしない中景に芦の生える湾が広がっている風景を見て、「漁郎は纜を繋ぐ葦の江浜」といったり、「碧芦の湾口 樵漁に狎れる」という。そして、こうした画面に、江西龍派は「光りと水蒸気が交映する俗世間を離れた世界」を感じたのである。

「水色樹光図」は、絵画に求められる禅僧の詩想の源を南宋画院の山水画の図様に描き、さらに心を遊ばせる空間表現を、「辺角の景」を対角線構図に描く広がりを感じ、そして、その構成を朝鮮画の構図において達成したといえそうである。しかしながら、ここへの道程が、詩画軸として展開してきたところに、この「水色樹光図」が、観念像を配列する虚なる空間の実現として、地平の脈絡を断絶したものとなったのである。非現実的な精神の世界を不合理な画面に構成した

ものということが出来る。ここに見出される遠さとは、まさに禅僧たちが心に意識している超俗の気概、孤高の精神性を表現しているといえよう。

V

「水色樹光図」がつくりだした画面は、その後、さまざまなものへと変化することになる。根津美術館蔵の宗湛筆と伝える「周茂叔愛蓮図」は、前景に喬松と舟上の周茂叔を描き、その背後に中央高く主山を配する。その構成は、「水色樹光図」と共通する。しかしながら、そこには、もはや曖昧な中景は整理され、画面に視覚的統一がなされている。ある一つの視覚による画面構成の統一をもとめる動向が生まれていることが知られる。その分化は、周文同時代や次の世代の画家に起こり、そして、応仁の乱を境にさまざまな画派が出現することになる。この視覚的統一をもとめる方式は、三つの系統に分類することができる。それぞれ平遠、深遠、高遠の視覚によって画面を統一しようとするものである。

まず、平遠によって画面を統一しようとする方向は、文清筆「山水図」（正木美術館蔵）や、「秋江暮景図」（藤田美術館蔵）に見られる。天遊松谿筆の「湖山小景図」のように、多くの景物を高い水平線を有する画面に収め、平遠の効果をきわだたせることになる。深遠への分化は、「月夜山水図」からその兆しをみせる。画面は、主山が前面に大きくはりだし、前景からの小径が深みへの進行を

示す。そうした系統は、フリア美術館蔵の「山水図」、そしてさらには、山田家蔵「山水図」、あるいは香雪美術館蔵の雪舟筆「山水図」へつながり、大原家蔵の「山水図」へ至る深遠の景へと展開する。高遠の景として、高さを強調する方向に行くのは岳翁蔵丘である。「蔵丘筆」の落款と「岳翁」の印章をもつ東京国立博物館蔵の「山水図」のように、はじめは中景を欠落させていたが、やがて、中景に、江水分舟を採り入れとともに、前景として、決定的に高さを強調するようになり、喬松を伸ばし、後景との対比を示すようになる。

このように、それぞれが、画面を構成するのに、別々の視覚を使いながらも、それぞれは、一つの視覚で画面を統一したのである。それは、詩画軸として、画面のなかに混在させていたものの整理とでもいうことができよう。こうした、詩画軸からのあらたなる展開を、次に考察することにする。

第六章 「書斎の図」から「山水の図」へ

Ⅰ 文清の山水画の様式史的分析Ⅰ

I

注 1 文清は、伝記不明の画家である。そのためか、嘗ては如拙と混同されたこともあったが（注1）、現在では、先学の論考によって、如拙とは区別されて、一人の画家として確認されるようになってきた（注2）。また、そのうえに現在では曾我派との関係もが指摘されている（注3）。

注 2 文清印を持つ現存する作品の主なるものは、次の通りである（注4）。

養叟和尚像 大徳寺蔵

楊岐和尚像 大徳寺蔵

維摩居士像 大和文華館蔵

山水図 正木美術館蔵

山水図 ポストン美術館蔵

虎溪三笑図 ジョン・パワーズ夫妻蔵

注 5 また、文清の印が有り、朝鮮画との関係を指摘するのに参考とされた作品は、次のものである（注5）。

山水図双幅 ポストン美術館蔵

樓閣山水図 韓国国立中央博物館蔵

注 6

近年、文清について、京都国立博物館蔵の文成外史筆「牧牛図」が、文成は文清と同一人物ではなからうかという史料として提出された（注6）。

小論は、かかる先学の論考に何ら新しい史料を提出するものではない。それらの業績を参考にしつつ、文清の山水画を様式史的に分析することの中に、室町時代における山水画の転換期の特徴を文清画に指摘し、その意味を考察しようとするものである。

II

文清の山水画の特色は、夏珪様式の筆法を使用したり、画面下方に松を高く配して画面の縦軸を設定する構成を取るなど周文の様式を継承しているが、伝周文作の山水図では背後に聳えていた高遠の主山を消したり、伝周文画の中景の曖昧さを整理することによって、湖水の広がる平遠の景として画面を視覚的に統一して新しさを生み出していることにある。

図 1

正木美術館蔵の「山水図」（注7・図1・81.3×33.6cm）は、図上に一条兼良と瑞溪周鳳が題詩をしている。それらは、次の通りである（注8）。

注 7

西子湖邊話歲寒 西子湖辺に歳寒を語る

松肥梅瘦竹平安

松は肥え梅は瘦せて竹は平安

注 8

孤舟白集人歸去

孤舟は白集し 人は帰り去る

想与隠君相對看

隠君と相對して看んことを想ふ

桃叟（印「兼良」）

詩到梅邊不厭寒

詩は梅の辺りに到って寒きを厭はず

孤山處士凍吟安

孤山の處士は凍吟安らかなり

桃花坊裏春風底

桃花坊裏 春風の底

猶把橫斜和雪看

猶ほ横斜を把って雪に和して看る

臥雲~~殊~~僧（印「瑞溪」）

（『禪林画贊』）

注 9

桃叟は、一条兼良である。彼の住居一条の唐名桃花坊にちなむ雅号である。臥雲~~殊~~僧は、瑞溪周鳳である。この詩は、彼の詩文集である『臥雲稿』に、「湖山図 和一条殿韵」として、全く字句の異同なく収められている（注9）。この『臥雲稿』は、詩を編年順に配列するものであるから、その制作年代を推定することが出来る。それによると、康正三年（一四五七）から寛正四年（一四六三）の間と限定される（注10）。また、瑞溪周鳳の題詩に「桃花坊裏春風底」と詠まれていることから、兼良の邸宅がまだ桃花坊にあった時期の制作である。兼良の一条邸は応仁元年九月に兵火で焼失した。その後、彼の奈良への流浪が始まるので

注 10

ある（注11）。

このようにして、この「山水図」、瑞溪周鳳の呼称に従えば、「湖山図」は、康正三年から寛正四年の間に京都で制作されたものであることが知られる。養叟宗頤自賛の享徳二年（一四五三）の「養叟宗頤像」、存耕祖默賛の長禄元年（一四五七）の「維摩像」に続く作品である。

画面は、下方に松竹梅を立てた近景を、湖水を中景に、上方に対岸の遠山を描いて遠景を作るものである。画面下方では、湖畔に枝を垂れる喬松が二本並ぶ左辺から、橋を水平に配して右辺の梅樹へと景物をつないでいる。その近景の景物に視線は集中する。また、この近景に立っている喬松が画面を決定的に統一する垂直方向を規定しているようである。それを縦軸として、その背後には水平方向の広がり、近、中、遠景と配された景物によって明示されている。

画面下方中央に配される近景の橋には、荷を担う人が渡ろうとしているところが描かれているが、その人物すら微小に感じさせる水平方向の強調がある。中景は、数段に描かれた対岸である。渚に宿る舟に人影はない。その対岸の小さな丘に描かれた数本の本木が辺りの静けさを告げている。遠景は、更に水を隔てて煙霧に半ば融けて微かに姿を現す数峯の横たわる遠山である。

樹法や皴法は、馬遠や夏珪の山水面に淵源をもつ筆致である。「水色樹光図」や「竹斎読書図」などに共通する。しかしながら、この構図法は、前に触れてお

図 2 注 12

いたように、「水色樹光図」などと趣を異にしている。この文清筆「山水図」には、主山を中心とする高遠の景が見られない。画面を構成する基本は、喬松を垂直の軸にしながらも、水平を強調するように描かれた橋、中景の砂州、遠くの山で生み出す平遠である。この特色が文清を同時代の画家たちから区別する。

ボストン美術館蔵の「山水図」（注12・図2・73.1×23.8cm）も、同様な特色をもっている。画面には近景として一本の喬松と岩塊が描かれる。更にその背後に老士が憩う一棟の書院が水上へと突き出して配され、それを質素な門と竹が囲む。中景は湖水か霧である。ただ、余白が拡がりを示すばかりである。遠景は、対岸と遠山が淡墨で牧谿風の没骨描写による樹林をもって描かれている。

ここでも、その画面は、立てられた松を垂直の軸として、水平に配された手前下方の前景の砂浜、中景と遠景に描かれた洲浜と遠山によって表現される平遠の景で構成されている。前章で述べた周文様式の画面が「辺角の景」を対角線構図で表し、そこに高遠の主山を持ち込んだ構成で空間を作り上げていたのと比較する時、大きな差異を示す。そのため、画面に新鮮さが目立つ。垂直方向と水平方向の強調による明確な画面構成は、安定感と静止性を生み出し、静寂な広がりを感じさせる。従来にない性格を示していると考えられる。

こうした文清の山水画の特色は、どこに淵源をもち、何を意味しているのだろうか。

Ⅲ

文清が活躍した時期は、彼の年記ある諸作品によって、ほぼ長禄、寛正年間とすることが知られる。すでに、周文に代わって小栗宗湛が、將軍御用画師としてその責を果たしていた時代である。

『蔭涼軒日録』（以下日録と略記する）によれば（注13）、宗湛は季瓊真蕓の松泉軒に瀟湘八景図を描き（日録・寛正三年二月十五日）、それが將軍の目に留まって（日録・同年三月十四日）、高倉御所の障子絵を描くことになる（日録・同年六月二十一日）。その後、室町殿の障子絵を描いているが、それは同朋衆能阿弥の世話で大智院所蔵品を画本としたものであるという（日録・寛正四年七月十日）。こうした制作を通じて、宗湛は周文の例にならって月俸が給せられ（日録・寛正四年三月二十八日、四月二日、十二月八日、寛正五年正月二十二日）、周文の如く將軍に扇子を献上し（日録・寛正五年十二月二十日）、その御用画師を勤めることになる。それは、上命以外は描くべからずというものであった（日録・寛正四年六月十五日）。記録によると、石山寺宿坊の將軍御座敷の障子絵（日録・寛正六年十月十日）や、飯尾肥前守のもとに御成の際の將軍御座の間の障子絵（日録・文正元年二月二十三日）を描いていることが知られる。彼の確証ある作品は残されていないが、息子宗継が後を補った養徳院旧蔵の襖絵が現存して

注 14

いる（注 14）。

注 15

注 16

注 17

注 18

周文の例にならって將軍家の画事をつとめた宗湛が文明十三年（一四八一）に没する（注 15）と、同十五年には、狩野正信が東山殿の常御所に瀟湘八景図を描き（注 16）、宗湛の後を継ぐのである。文清は、このような活動をした宗湛とほぼ同時に周文以降の画家として活躍した人である。

ボストン美術館の「山水図」は、小堀遠州の遺愛品であったという（注 17）。小堀遠州と大徳寺の関係を考える時、この「山水図」も大徳寺とのつながりがあることが予想される。そしてまた、文清が、養叟の自賛の頂相と養叟の着賛がある「楊岐像」を描いていることは、やはり、彼と大徳寺が深い関係をもっていたことを物語っている。因みに、養叟宗頤は、はじめ東福寺の九峰韻奏にまなんだが、後に華叟宗曇に参じた大徳寺派の禅僧である。文安二年（一四四五）に大徳寺に住し、その復興につとめ、南禅寺と同様に大徳寺を紫衣勅許の出世道場としたことでも知られる。一休宗純と対立した人物である。長禄二年（一四五八）六月二十七日に八十三歳で示寂した（注 18）。

IV

文清の山水画の様式的特色を当時の潮流に位置づけようとする試みは、ほぼ、次のようになされる。

ボストン美術館蔵の「山水図」は、近景に水上に突き出す書院を描く。こうした書齋をその画面の中心景物として自然風景を描写する山水画は、十五世紀初頭の所謂「応永の詩画軸」と呼ばれる諸作品から、永享・文安年間の「周文様式の詩画軸」に至るまで、十五世紀前半の室町時代水墨山水画の主流を形成していたものである。この系譜は、如拙の出現によって、その筆致、構図に様式的転回をみたものの、その書齋に込められた意味が変化することはなかった。これらの書齋軸は、先述したように「心画」として観念像を表示するものであって、実景を描写するものではなかった。現実世界の描写から離れ、虚構である理想とする世界を作りあげるものであった。あくまでも頭の中に生み出されたものであって、実際の生活を描くものではなかった。

それゆえ、理想とする隠棲の世界をどんなものとして意識するかという禅僧の思想変化に伴って、その観念像を画面にいかに関列するかという構成方式、つまり構図の変化となつて、書齋軸の様式は展開してきた。「柴門新月図」や「溪陰小築図」と「水色樹光図」の差異は、禅僧が如何なところに関念像を結んでいるか、換言すれば、自己の立場の認識を如何に造形的に告げているかということの差として考えねばならない。

「応永の詩画軸」においては、近接空間に捉えられた画面に具体的に描かれた景物を通して、また「周文様式の詩画軸」においては、辺角の景を対角線構図に

描くことを基本とした闊遠に高遠の主山を挟みこんだ画面構成によって達成された「遠さの表現」を通して語られていたのである。このような様式的展開の結実として成立した周文様式の作品が「水色巒光図」である。ボストン美術館蔵の文清筆「山水図」が、こうした周文につながる書斎図的要素をもっていることは、注目されなければならない。

ところで、周文様式の系譜は、前章で指摘したように、辺角の景を画面の左あるいは右のコーナーに片寄せた対角線構図を取りながらも、中央に高く聳える主山を配して、常に独立した主山と、それを軸とする縦線構成をもっているのが特色であった。「水色巒光図」にみるような高遠が主軸の構図であった。

注 19
これは、瑞巖龍惺が「蟬閣外稿」で「題画師周文高遠軒」と題詩して、その高遠軒というアトリエの名前は、周文の画風を物語るものというように（注19）、周文の作風の特色と考えなければならない。

注 20
この高遠の画風を受け継いだ人に、小栗宗湛、岳翁蔵丘がいる。宗湛の作品として確証あるものが少ない現在では、明確なことは不明であるが、静嘉堂所蔵の伝周文筆「四季山水図屏風」に、宗湛の画風を伺うことができる（注20）。一方の岳翁蔵丘は、季弘大叔の「蕉軒日録」によって、周文の弟子であることが知られる画家である（注21）。彼の作品としては、香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」が岳翁蔵丘の作と鑑定される他、東京国立博物館、正木美術館等に山

水画や道釈人物画などが現存している（注22）。彼の山水図は、そそり立つ主山の麓に、樹々に囲まれた人屋を描くものが多い。それは、垂直方向の強調と楼閣山水の要素を基本として構成されたものとみることができ。その筆法は、所謂「斧劈皴」であるが、煩瑣ともいえる程の細線を積み重ねている。この岳翁蔵丘の高遠の画面構成と筆法の特色は、保守的なまでに周文様式の特色をうけついでものであるが、そこに、新しい景物として、孫君沢の楼閣山水図から楼閣と前景の決定的近景である喬松を取り込むことによって、周文様式からの離脱を試みようとしていることが指摘できる。こうした景物の形態をもって画面の構成に統一感を生み出そうとする方式は、また、前述の静嘉堂所蔵の伝周文筆「四季山水図屏風」にも当てはまるところである。これによって、周文の後継者である小栗宗湛、あるいは岳翁蔵丘が周文様式を如何に継承していったかということと、それからの新しい展開が如何なるものであったかが知られるところである。

こうした宗湛、岳翁系の流れと比較すれば、前述のように、ボストン美術館の文清筆「山水図」は、別種の系譜に位置していると考えなければならぬ。高遠というよりは、平遠ともいうべき構図は、天遊松谿の山水図に類似している。

注 23 この天遊松谿は、伝歴不明の画家である。古く、『本朝画史』は、松谿を託問派の絵師と伝えている（注23）。それを受けた画史や、また住吉鑑定控には、宅磨松谿の筆として多くの仏画が記録されてもいる（注24）。嘗て、「天遊」印も

注
25

つ画家と「松谿」印を有する画家とは、別人と考えられていたが、両印を同一画面に捺す「布袋図」（個人蔵）が発見されることによって、同一画家であることが確認された（注25）。しかし、その生涯は、いまだ不明である。ただ、「湖山小景図」に題記する翺之慧鳳は寛正六年（一四六六）頃に没したのであるから（注26）、寛正年間（一四六〇—一四六六）の活躍を想定することができる。岳翁蔵丘に先行し、周文の後継者と目される宗湛の在世代に重なる画家である。勿論、文清とも同時代の人である。ところで、「湖山小景図」に題記する翺之慧鳳は、また雪舟とも深い交友関係を結ぶ禅僧でもあることは、興味深い。その作風は、やや空間意識に若干の差異を見せながらも、その景物の組立や筆致は岳翁蔵丘に類似し、周文の系譜をひく画家であることが推定される。恐らく、雪舟が京都にいた頃、相国寺に近い存在であったろう。

ところで、この天遊松谿や文清の山水図の構成に共通する性格は、周文様式の高遠の主山を継承する宗湛・岳翁流とは、別系であるとしても、その萌芽は、周文筆と伝えている「竹斎読書図」に既にみることができる。「竹斎読書図」は、前章で取り上げた作品であるが、右に近く竹に囲まれた茅屋を配し、画面下方に溪橋を描き、人のまさに訪れんとする光景を中景として描く。左方は広く湖水を隔てた対岸を遠景にあてる画面構成である。この遠景にみる平遠の景が、恐らくその源泉とみなすことができる。

注
26

V

正木美術館蔵の文清筆「山水図」は、ボストン美術館蔵のそれに比べると、より一層整理された構成をもっているが、その景は、「竹斎読書図」のそれと類似している関係を指摘することができる。中景の橋を渡ろうとする人物、そして湖水を隔てた対岸が用いられていることである。こうした景は、その左右の逆はあるにしても、「竹斎読書図」の中景、遠景、つまり画面の左半分の景物を分解したのち整理統合したものとみることができる。

換言すれば、周文様式の山水図に描かれた近景の書斎の部分とその背後に聳える高遠の主山との組合せを守りながら、その画面構成を発展させたのが宗湛や岳翁の系譜とするならば、中景、遠景の構成部分を平遠の景として切離し、展開させて視覚的統一を与えたのが、文清や松谿の系譜といえることができる。

このようにして、文清の山水画に見られる様式史的特色は、周文の山水画様式に由来するものであることが知られるのである。

ところで、こうした周文様式を代表する「水色巒光図」や「竹斎読書図」からの新しい様式史的展開は、一体なにを物語っているのであろうか。次にそれを考察する。まずは、「水色巒光図」や「竹斎読書図」の様式を受け継ぐ伝周文画が如何なるものであったかを検討することから始める。

周文の立場を「水色樹光図」に捉え、その特質と様式の成立については、すでに前章で考察したところである。しかし、前章で取り上げた作品以外に、伝周文画には、多くの作品が存在している。そして、こうした周文の筆と伝称される一四五〇年以降の作品には、一つの傾向を指摘することができる。それらは、「蜀山図」、「万里橋図」などに見られるものである。先に紹介した「水色樹光図」や「竹斎讀書図」に共通するモチーフとその構成を取りながらも、視覚的統一が計られているのである。筆法は一層洗練され、構成は水景によって遠近が整えられ、明晰な世界が表現されている。それとともに、こうした作品になされた題詩は、画面の中に書斎を見出し、書斎の存在を通して「主人の清心」を見ようとするものから、画面に詩的な世界ともいえる「詩景」、つまり嘗て文学で鑑賞した世界を絵画に見ようとする態度へと変化しているのである。こうした事情を確認することから「水色樹光図」や「竹斎讀書図」以後の山水画様式の展開が意味することを探る考察を始めよう。

「蜀山図」（静嘉堂蔵・注27・図3）は、題詩者江西龍派の没年によって、その制作が文安三年（一四四六）以前、「水色樹光図」、「竹斎讀書図」とほぼ同時期の制作であることが知られるものである。

画面は、右下手前に岩上の双松を配して近景とし、その続きに松林に囲まれた楼閣を描き、背後に滝の流れ落ちる高い山を聳えさせる。対角線の左に、一艘の

注 27
図 3

船を浮かべる水面を描いて中景とし、左上方に高く細い峰々を数個突き出して遠景を作る。明らかに、「竹斎読書図」と同様の景物配置がなされている。その筆法も、宋代画院の山水画様式を学ぶものである。しかし、墨線はかなり洗練されるときともに、対象を明晰に把握しようとする態度に貫かれる。景物は、濃くはつきりとした細い墨線で描かれている。そして、山々の麓を余白の中に隠し、地脈の連続は一見不明瞭のように見せながらも、その個々の景物は水景で示される水平の脈絡によって視覚的に統一されている。これが、「竹斎読書図」との差である。

この図は、中国において長い伝統をもっている蜀の山々を描く絵画の影響から発想されたものであるかもしれない。しかし、また、五山の禅僧にとっては、詩文を通して蜀は馴染みの所でもあったので、詩文によって知らされていた、その憧憬の地を描こうとしたものであったともいえる。試みに、彼らの題詩にそれを指摘してみよう。

注
28

江西龍派は、この絵を次のように見ている（注28）。

万点攢峯如列堤

万点の攢峯 列堤の如し

披図知処錦流西

図を披いて知る処 錦流の西

漕船下峽乘川漲

漕船 峽を下りて 川漲に乗じ

閣道捫参仰石梯

閣道 参を捫りて 石梯を仰ぐ

蚕市連村春雨細

蚕市 連村 春雨細やかなり

烏蛮絶塞暮雲低

烏蛮の絶塞 暮雲低し

孔明祠廟今何在

孔明の祠廟 今 何くにか在る

深樹唯聴杜宇啼

深樹に唯だ杜宇の啼くを聴くのみ

(「禅林画賛」)

「いくつも重なった無数の山々は、連なる堤防のようである。この絵を開いてみると、その山々が錦江の西の山であることが知られる。峡谷を下って荷物を運んできた船が、漲る川に浮かんでいる。断崖に架かる道は、天の参星にも届くような高さにあり、更に上に、石の架け橋を仰ぐ。蚕市や連なる村々も春雨にけぶっている。烏蛮の地の砦には、夕暮れの雲がたれこめている。あの諸葛孔明の祠廟は、今は何処にあるのだろうか。奥深い樹々の間からは、ただホトトギスの鳴き声が聞こえてくるだけである。」

画面上部に突き出している山々を「万点の攢峯」と指摘する。これは、杜甫の「送張十二参軍蜀州」にある「兩行の秦樹は直として、万点の蜀山は尖たり」を窺わせるものであり、「閣道 参を捫りて 石梯を仰ぐ」という評語の出典は李白の「蜀道難」に求められ、また、「烏蛮の絶塞 暮雲低し 孔明の祠廟 今何くにか在る」にみる「烏蛮の絶塞」は、杜甫の「秋日夔府詠懷」に「絶塞 烏

蛮の北 孤城 白帝の辺り」とあるのを典拠としており、「孔明の祠廟」も、杜甫の「蜀相」に「丞相の祠堂 何れの処にか尋ねん」とあるのを意識したものであろうという（注29）。このように杜甫の蜀中放浪時の諸作を多く典拠とする語彙によって、この画面を鑑賞しようとする態度に、この作品がそうした杜甫などの詩に詠まれている蜀の地方の情景を絵画化しようとする意志によって制作されたものである可能性を指摘することができる。

そうした蜀の光景を描こうとする時、「竹斎読書図」などに共通する構成を取りながらも、遠景の山を高く聳える連峰と変化させたり、また、この頃には、蜀といえは決まって意識されていた（注30）遠景楼、万景楼、杜鵑亭などの楼台を書斎に代わるものとして描き込むことにも、そうした文学の世界に発想を得たものを絵画化しようとする時の工夫をみることでできよう。それは、明らかに、今までの詩画軸が持っていた世界とは異なった性格をもつ山水画の出現ということを示しているのである。

詩画軸にあつては、文学に基づきながらも、テーマは重層性をもち、二重性の中に禅僧仲間だけで通じる「交遊」「惜別」「懷友」の心情を託そうとしていたものであったことは、前述したところである。しかし、この作品では、もはや、ここに禅僧たちの交遊関係から生まれた心情を読み取ろうとはしてない。また、書斎に託されていた主人の清らかな精神を見ようともしない。「竹斎読書図」の

景物の配置に、「主人の清心」を超俗の精神、孤高の精神として読み取っていた江西龍派は、この作品の題詩では、「無数に重なった峰々は、連なった堤防のようである。図は、その連峰が、かの錦江の西にある蜀の山であること知らせてくれる」と、成都の風景を見る思いがすることを詠んでいる。ここでは、嘗て読んだ文学の知識に基づきながら、画面に、未だ見たこともない蜀の世界を味わおうとしているのである。

江西龍派から三十年後に、この作品を見た一条兼良も、また、この画面を蜀の風景と意識し、題詩に「幾たびか思う 此より図中にゆかんことを」といって、画面に文学で知りえた世界へ臥遊することを願うのである（注31）。

作品を鑑賞することが、画面に詩景を見ようとすることに変化したのである。自然風景を描き、それを書斎の図として、そこに主人の超俗や孤高の精神を表現していた詩画軸の性格は弱められ、そうした作品が少なくなる。個別的な詩的な表題をもつ画題が多く語録に残されるようになってくるのも、この時期のことである。「書斎の図」として禅僧の心のあり方を表示していた詩画軸が、ここでは中国の詩文の世界を浮かべるものとして、個々の画題を持ち、中国の文学に表現されていた風景を具現するものへと、その性格を変えてきたのである。

東沼周_{景秋}が言うように、「正に山水画は、唐朝の詩の世界を開くもの」となったのである（注32）。

注 33

そして、この傾向は、次章に考察することとなる瀟湘八景図が多く制作されるようになったこととも関連しているであろう。そして、一条兼良が、瀟湘八景を以て禅僧の絵画を代表させていることにも（注33）、この当時の山水画の性格として詩的世界の表示がいかに強く意識されていたかを窺うことができる。

注 34

注 35

注 36

また、このように詩景を描くものとして、詩画軸があらたな展開を遂げた時、画中に多く楼閣が描かれるようになったことも、新しい傾向として指摘できる。これは、孫君沢に代表される元代の、とりわけ南宋末の画院様式を継承した山水画、つまり楼閣山水図を受け入れたことによる。「蔭涼軒日録」には、すでに永享八年に孫君沢の山水図四幅の存在が記録されている（注34）。そして、「看聞御記」によれば、嘉吉三年になると、はやくも孫君沢の山水図に倣った「似絵」が作られていたことが知られる（注35）。こうした孫君沢様式の楼閣山水図が、好んで受け入れられるようになったのは、恐らく受容者の変化に伴ったことと考えられる。禅僧の隠棲の精神を具現する書斎軸としての詩画軸が、武士の理想とするものを表現しようとした時、楼閣が画面に多く挿入されることになったといえる（注36）。それ以前でも、大内盛見の別荘をテーマとしたと思われる「山荘図」（正木美術館蔵）には、楼閣が描かれていることが注目される（注37）。このように、禅僧のグループの中のみで、その機能を充足させていた詩画軸の世界は、そこを離れて、より広い立場の人たちが求めるものへと展開が計られ、

そこで享受されるものへと変質したのである。次に取り上げる「筑州命題の山水図」と呼ばれる作品が、そうした在り方をよく示している。

竺雪等連が享徳四年（一四五五）に題詩した「山水図」（個人蔵・注38・図4）は、周文様式で描かれている。右下方に二本の喬松を竹と梅の生える岩上に配し、その奥に樓閣を続かせ、背後に滝の流れ下る高い峰を聳えさせる。そうした右方の近景に対して、右上から左下へと引かれる対角線の左方は、中景として、画面やや下方の霧に囲まれた樹林の中に人の渡る橋を描く他は何もない。ここに描きこまれた景物やその配置、そして筆法は、画面下方に描かれた樓閣へと向かう老人を含めて「竹斎読書図」に共通する。ただ、その構成は、「蜀山図」でも指摘した通り、すっきりと統一されており、脈絡の曖昧さはない。また、その筆使いも洗練されたものとなっている。

この作品について竺雪等連は、その序文で次のようにいう（注39）。
「この妙画、誰の手の模する所かを知らざるなり。山川草木、景象人物、備に精微を尽くす。昇童、嚴君筑州公の命を奉じて、一辞を其の上に題するを索む。（下略）」

当時、竺雪等連は、相国寺鹿苑院の院主つまり僧録司であった。そこに彼の弟子と思われる昇童子が、その父親の筑州公の命令で、等連に題詩を依頼したのである。この筑州公が誰であるのかは不明である。恐らく筑州公とは、筑前守か筑

後守かあるいは両国いずれかの守護に相当する人と考えられている（注40）。ともあれ、依頼主は、禅僧ではなく上流の武士であった。前述した享受者の変化をみることができる。

この画の作者について、竺雲等連の語ることば少ない。それよりも、その技術の細やかさを強く意識しているのが、注目される。何をいかに描いているかに鑑賞者の関心が寄せられるところとなったのである。筆使いの細やかさが評価されている。景物に託した禅僧の孤高の精神が、如何に表現されているかを、景物の選択と配置に求めている「竹斎読書図」の段階から、個々の景物描写の精巧微妙な技巧を見ようとする態度へと変化したのである。こうした視覚をもつて、等連は、この画面に描かれている世界を次のように鑑賞する（注41）。

誰借陳玄毛穎力

誰か陳玄毛穎の力を借りて

欲争真宰化工権

真宰と化工の権を争はんと欲す

叢々脩竹陰臨水

叢々たる脩竹 陰して水に臨み

落々長松勢刺天

落々たる長松 勢は天を刺す

絶島芳洲舟一葉

絶島芳洲 舟一葉

層樓危閣寺千年

層樓危閣 寺千年

曾經清見関門路

曾て清見の関門の路を経

忽对斯図独悵然

忽ち斯の図に対して独り悵然たり

「誰が墨と筆の力を借りて、造物主と造化の力量を競おうとしたのだろうか。群がり生えた高い竹は影を作って水に臨んでおり、おおらかに立つ高い松は天をも刺し通すばかりの勢いがある。離れ島や花咲く浜のあたりには一艘の小舟が浮かび、何階にも聳える楼殿や高く築いた閣が建ち並び、寺は千年も古びている。（私は）以前に清見関の路を通ったことがあるが、いま俄に、この画を前にして（その時のことを思い出して）ひとり深い感慨に沈むものである。」

（『禅林画賛』）

等連は、前述した精緻な描写方法で画面に描かれている景物を、何が何処にどんなものとして如何に表現されているかといった観点から見ると、そうした画面に「故郷の清見関」を思い起こすのである。ここでは、集団に共通する心情ではなく、個人的感慨へと変化してはいるが、画面を「思いを馳せる場」として見ようとしていることが、注目される。詩画軸の伝統的鑑賞法の継承が指摘できるからである。つまり、こうした時代の周文様式に倣う山水画も、詩画軸の世界を受け継ぎながら出現してきたものなのである。そして、こうした山水図の新しい傾向は、「万里橋図」（静嘉堂蔵）において、より具体的にその性格を示すことになる。

注 42
図 5

九淵龍蹠の題記と詩をもつ「万里橋図」（静嘉堂蔵・注 42・図 5）は、その制作について、九淵の題記が次のように語っている（注 43）。

注
43

「昔、諸葛武侯成都に在りし日、吳の使者を送って橋頭に到りて曰く、万里の行、此より始まる、と因りて以て橋に名づく。杜拾遺の詩に云ふ、万里橋西、一草堂と。蓋し此れに本づくなり。蜀の山川は天下の冠たり。

今、此の画を觀れば、山容水態、豈に蜀の成都にあらざるを獲んや。因りて唐律一章を製りて、以て焉に書す。蕪辭を点ずること母くんば惟れ幸ひなり」

(「禪林画贊」)

注
44

注
45

この作品は、諸葛孔明の故事や杜甫の詩で知られた蜀の成都の万里橋辺の景觀を描くものである。そして、それは、杜甫が「万里橋西、一草堂」と詠んだ詩(注44)のとおり、杜甫が隱棲の生活をおくった成都の光景を絵画化したものでもある。あるいは、それにことよせて、現実の誰か特定の友の書齋の為に作られたものであったかもしれない。また、諸葛孔明が吳への使者費禕を送った故事にかこつけて、やはり誰か特定の友人の送別のために作られたものであったとも充分考えられるところである(注45)。詩画軸が成立してきた時から持っているように、主題を二重に意識することで、この作品が、齋居賛美あるいは送別の詩画軸である書齋軸や送別軸として制作されていた可能性も想定することができる。しかし、ここには、多くの僧たちが集まって一軸の中に共に心を遊ばせるといった雰囲気はない。また「齋居」や「送行」の主題を託す景物を、嘗ての詩画軸のよ

水の景觀の一小部分として、むしろ暗示的象徴的な手法をもって表されているにすぎない。画面（図5）は、「蜀山図」（図3）、前述の「筑州命題山水図」（図4）に似通う構図と筆法をもっている。左下方に、やや視点を遠ざけた湖に浮かぶ三段よりなる岩陰に竹、梅、柳に囲まれた樓閣を描き、その岩の島へと繋がる中心モチーフの橋を画面下方に配して右の岸と結び近景としている。中景には、湖水と左方に高く聳える逆「く」の字形の山を突き出し、遠景は右上方の低く連なる向こう岸の山々で表している。

そこには、はっきりした形態と水景ですっきり統一された構成から感じられる明晰な世界がある。それは、また「蜀山図」、「筑州命題山水図」に共通する雰囲気でもある。

こうした画面を、九淵は「この画を見れば、山容水態、豈に蜀の成都にあらずるを獲んや」という（注46）。しかし、画面には、これを、他の都市から区別する標識は見当たらない。ここでも、「蜀山図」と同様に、蜀の名跡の一つとして必ず描き込まれた遠景楼などを表示するであろう樓閣は見られるが、九淵が、杜詩の「万里橋西、一草堂」という杜甫の草堂の光景を思い起こすのに必要な草堂は見えない。そして、湖水の広がる風景は、四川の成都よりも、むしろ江南の都市を思わせるものである。「蜀山図」にもいえるが、山の険しさにこそ成都という標識が示されているのであろうか。「蜀山図」では、画面に描かれた連峰が蜀

を示すものとしての意識され、詩によりみあげられていたことは、前述したところである。しかし、同様に高い山峰を持ち、同様な形式の橋を下方に描く風景を、「筑州命題山水図」では、清見関として意識していたのである。そうしたことから、当時の禅僧たちのこれらの絵画に対する態度は、画面の景觀には関わらず、自らの心に浮かぶ世界を、画面の景物に託して語ろうとしたものであったことが知られる。

嘗て、集団が共有していた「交遊」「惜別」「懷友」の心情や書齋号に託した精神を画面に具現し、その心情を分かち合っていた詩画軸は、詩に詠まれていた世界が広がっている山水画として製作され、鑑賞されることになった。更に、ここでは、個人の体験、願望が寄せられる世界として鑑賞されるものへと移行したのである。

次に、前に少し触れたところであるが、この新しい山水画の動向にあって、類似した様式を見せながらも、その画面構成においては若干の差異を見せて、それぞれの世界を確立していった天遊松谿、岳翁蔵丘らの作品を分析することによって、この時代の山水画が何を目指していたかをより具体的に、彼らの様式展開のなかに探求してみよう。

VI

注 47

天遊松谿の作品では、「樓閣山水図」（梅沢記念館蔵・注47）が、中景にそそり立つ高い山を描き、伝周文画の、例えば「万里橋図」のような画面構成を持っている。近景には岩に樹木を立て、その背後に水辺に面した樓閣を配する「闊遠山水に高遠の主山を挿む」形式を継承するものであることをはっきりと示しているものである。このことによって、彼の存在が周文の画系に位置していることが確かめられる。もっとも、筆法は異なる。松谿は、短く鋭い筆を用い、画面により一層の透明感を感じさせる。

注 48

図 6
注 49

しかし、「湖山小景図」（文化庁蔵・注48・図6）や「山水図」（ジョン・パワーズ夫妻蔵・注49）になると、画面の構成はすこし異なってくる。縦長の小幅に上へ上へと水面を広げてゆき、近景と対角線で対称の位置に対岸の遠い山を配するようになる。ここでは、聳える高遠の主山は姿を消し、湖水の明るい風景が広がっている。近景に配された頂上に数本の樹木を持つ岩も、水晶のような圭角的な面で形づくられ、正面の下方が逆三角形にすぼんでいる。松谿は、その圭角的な面を強調するかのように、筆も三角形を感じさせる短く堅い皴法を用いる。そして、そうした水晶の岩のような透明感を水面へと続ける。しかし、対岸の山々は、前景のものとは異なり、シルエットののように描かれるだけである。その對比のなかに、画面の明るさが感じられる。

「湖山小景図」に題記を寄せる彌之慧鳳は、次のように、この絵画の世界を記

述している（注 50）。

「此れに対へば恍然として人を移さしむ」というものであつて、「棹さすあの画舫はこちらに来るのか、それともこれから帰ろうとしているのか。見てみると恍惚として、自分もどこかへ向かつて動いているような気がしてくる」と画中に永享七、八年（一四三五、三六）の入明当時訪れた杭州の西湖の思い出を語る。画面の船を見ていると、そうしたことが思い起こされるというのである。そしてまた、「こうして見ると絵画というものの優れた点は、単に一時の眼の楽しみになるだけではなく、見る人の心を通わせてくれるところにある。思うに書画というものは人の心を運んでくれる乗り物である」という見解を披瀝し、できることなら画中の人となつて古の隠士とまみえたいものとも語っている。

松谿は、周文以来の景物を伝統的な構成で纏めながら、そこに、新しさとしての齒切れの良い筆法、水景による明るい画面統一を持込み、「書斎の図」から「山水の図」へとという周文絵画が変質する展開の中で、独自の画風確立を遂げたのである。そうした画面を当時の禅僧たちは、「心載せる船」として意識し、現実の世界ではなく、過去の記憶の世界を味わう場として鑑賞していた。

それは、自らの体験を思い起こさせる「場」として、或いは、古の隠者とまみえる「場」として、心を馳せる空間をつくり出すことでもあった。繰り返し言うならば、詩画軸が、集団の共通する心情を画面空間に共有しようとするものであ

ったのに対して、ここでは、個人的感慨を感得する空間として存在しているのである。そうした空間設定を、松谿は、明るく透明な湖畔の景觀に求めていたのである。

岳翁藏丘の記録上の初見は、前述の「周文の弟子」とある季弘大叔の「蔗軒日録」にみる文明十八年（一四八六）のことであり（注51）、その最後は、了庵桂悟が彼の「二楽斎図」に題詩した永正十一年（一五一四）であろう（注52）。文明十八年は、雪舟が「山水長巻」（毛利家藏）を制作した年であり、永正十一年といえば、桂悟が雪舟の死後、山口において彼の画に題記（藤田美術館藏）をした年でもある。この約三十年間は、雪舟とも重なる時期であり、ともに、了庵桂悟に関わる画僧として活躍した二人であった。

岳翁藏丘の作品を概観する時、次の二点が注目される。

まず、第一の特色は、彼の画面構成が「周文の弟子」と文献が語るように、伝周文画に通じることである。近景に岩上の双松を配し、その後に楼閣ないし茅屋を描き、背後に聳える高い山を突き出す。それと対角線の対称の側には、遠景につながる湖水を描き、「竹斎読書図」以降の定型に立脚する構成をとる。この構図法が岳翁藏丘の第一の特色である。

しかし、こうした構成を取りながらも、岳翁藏丘の作品には、筆法の異なる二種類を見ることができ。それは、「藏丘筆」の款記をもち、「岳翁」の印ある

注 53

図 7

注 54

図 8

「山水図」（東京国立博物館蔵・注53・図7）に見られる夏珪様の筆法を用いて描く例と、子通周量、そして一条兼良の題詩する「山水図」（正木美術館蔵・注54・図8）にみられる松谿の筆に近似する作例である。この筆法の差は、明らかに画面の気分を異にする。あるいは、そうした気分の差を表面に押し出す時、別の筆法が選択されたのだろうか。東博本では、楼閣が描かれず、茅屋が湖水に描かれ、風雨にけぶる鄙びた世界が展開している。それに対して、正木本は、松谿に通じる透明な明るさに満ちた光景の中に存在する楼閣が湖水に面している。都会的な明るさを見ることができ。そして、この松谿に似る描き方こそが、岳翁蔵丘の求めたものである。それは、彼の晩年の作品に見られるものが、そうした傾向をもっていることによって知られる。こうした透明性の追求を岳翁蔵丘の第二の特色とする。

そうした岳翁蔵丘の作風展開は、次のように考えることができる。

まずは、前述の東博本、正木本の「山水図」に見る様式である。近景に岩上の双松を配し、その後に楼閣、あるいは茅屋を描き、そそり立つ「く」の字形の山を背景とし、その対角線の対称の側に湖水を描き、中景とする構成をとるものである。この形式を第Ⅰ型とする。それは、繰り返すように、周文の様式を継承したものである。

しかし、この画面構成の方式は、桂悟の延徳二年（一四九〇）の題詩をもつ旧

注 55

田村家蔵の「山水図」(注55)になると、類似した構成と山容を持ちながら、視点はやや高く遠くなり、中景が明確に左側に対岸として設定されるようになってくる。そして、この方式は、文明十四年(一四八二)と考えられている横川景三の題詩をもつ「山水図」(畠山記念館蔵・注56・図9)にも、すでに認めることができるものである。それは、決定的近景を喬松と樓閣に置き、その背景に主山を立て、中景を樓閣からの展望として関連づける孫君沢の樓閣山水の方式に習ったものと考えられる。

注 56
図 9

第Ⅰ型である東博本、正木本の「山水図」に見る様式、そこに、見出される奥行き、欠如、遠景への接近は、いままでの伝周文画からの離脱とみることができ、景物の具体性をもつて余白の曖昧さを払拭させ、より現実感のある世界を成立させようとする方向といえる。しかし、岳翁蔵丘は、そこに留まらず、別の方向をめざした。むしろ、そうした構成をとりながらも広がりある空間を求めたいえる。孫君沢の樓閣山水図を手本とすることによって、より具体的に広がり表現することができ、画面を目指した。

注 57
注 58

第Ⅱ型は、そうした展開の中に成立した。老筆とされる「二樂斎図」(岡谷家旧蔵・注57)、「山水図」(森村家蔵・注58)のような作品である。その画面からは、高遠の山が姿を消し、湖水の対岸に遠山が連なる風景がそれに代わって現れる。その結果、これらの画面の特色として、中景が、そこに描かれた個々の景

物の関連をもって、湖水の広がりとして、具体的に実現されるようになったことであり、また、視点がやや遠ざかり、景物の数が増し、筆法は煩わしい程までに細微を極めるようになったことである。箱庭的世界への志向が生まれてくる傾向を指摘することが出来る。そうした世界を実現するために、ガラス細工のような透明を求めて、松谿の筆法が学ばれたともいえよう。

このことは、嘗て「伝宗湛筆・伊達の宗湛」と呼ばれていたが、今は岳翁蔵丘筆と考えられるようになった龍沢の題詩のある「山水図」（東京国立博物館蔵・注59・第5章1図8）に、その学習状態を見ることが出来る。前述したように、この作品は、伝明兆筆の「青山白雲図」（第5章1図7）と同じ手本を用いて描いたものである。その構図は明らかに類似しているが、筆致はまるで異なり、岳翁蔵丘の固い特色ある皴法になっている。彼にとって制作とは、画面構成は当时に存在していた作品に習いながらも、ただ筆法を変化させることで別の作品として、自分の意志を伝えるものとして提出することであった。このことは、前述した東博本と正木本の「山水図」が筆法を変えながらも、画面構成を共通していることによっても知られる。このようにありふれた画手本を使用しながら、自己の独自の世界を表現するために必要な技術として獲得していった筆法が、主観的な固さをもつ細やか皴法であった。

このように、第Ⅰ型から第Ⅱ型への変化を岳翁蔵丘の作風展開と見るならば、

注 60

注 61

フリーア美術館蔵「山水図」（注60）、住友家蔵「山水図」（注61・図10）は、その中間におくことができる。そして前者をやや早い時期の制作と考える。

注 62

さて、こうした画風展開を見せる岳翁蔵丘は、一体なにを表現しようとしていたのであろうか。彼らの時代の禅僧たちが求めていたものは、『蔗軒日録』の文明十八年の条に、「画師胸中有幾佳山好水、布之半楮、使觀者有世外高踏之意」とある（注62）ように、胸中にある風景を描き出し、見る人にこの世ならぬ超俗の気分を味わわせることであるという。

このように制作されていた画面に、当時の禅僧たちは、日頃親しんでいる中国文学に説かれた風景を見ていたり、あるいは、嘗て訪れた中国の風景を回想していたことは、既に伝周文画の作品を通して、また天遊松谿の山水画で指摘したところである。そして、そうした鑑賞態度は、次にみるように岳翁蔵丘の作品を付された桂悟の題詩にも指摘することができる。

例えば、森村家蔵の「山水図」に題詩して、

「眉宇 横たわる所 或いは西湖の六橋か 梅柳 参差たり

剡川 一曲し 菰蒲 翠蜜なるか

その遠近 幽眇にして 迹づけがたく名づけがたし

かの驢上の詩思 灞岸の風雪を想う」

注 63

といって（注63）、この作品は、杭州の名勝である西湖の風景か、あるいは、

王子猷訪戴逵的故事に縁のある剡溪の世界に匹敵するものと意識する。そして、そこに感じとられるのは、風雪の瀟灑の騎驢の詩人の姿を思わせる詩情であるといい、詩的なものがこの画面に展開していることを言葉にする。

注 64

また、了庵桂悟は「二樂齋図」に題詩して、「十年の漂泊、西東の外、異域の観光、寸胸を豁く」と詠み、この画に嘗て入明した時の感慨を「客斯画を携えるも題するに句なし、西湖湖畔の峰蹤を著するを憶う」のである（注64）。

注 65

了庵桂悟が「二樂齋図」に題詩した同じ年に、彼が雪舟の画に題詞した軸が、今日、藤田美術館に所蔵されている。そこに、彼の絵画鑑賞の態度を端的に示す言葉が、「画を論ずるは、猶お詩句を論ずるが如し」と記されている（注65）。明らかに、了庵桂悟たちにとって、画をみることは、詩をよむのと同様なものであったのだ。だから、画は、詩と同じものとして論じられなければならないのである。

注 66

このように作品を鑑賞する態度は、『半陶文集』の中で、彦龍周興が「扇面」と題し、次のように言うまでになる（注66）。

橋為瀟耶	而無驢焉	橋は瀟たるか	しかるに驢なし
溪為剡耶	而無船焉	溪は剡たるか	しかるに船なし
枯木寒岩	山高寺遠	枯木は岩に寒く	山は高く 寺は遠し
有客戴笠	飄々衝雪	客有りて笠を戴き	飄々として雪を衝く

一展之、如余襟襟

之を一展すれば、余の如き襟襟、寒毛皆卓つ

寒毛皆卓、非妙手

妙手にあらずんば、此景作る能はず、

不能作此景、非此

此景にあらずんば、無声の詩たる能はず、

景不能為無声之詩、

奇なるかな。

奇哉。

もはや、画面に、景物に故事や詩文の出典を尋ねることをやめ、描かれた景色そのものに美しさを感じようとする。景物が描かれていなくても、その作品は、中国の詩文の世界を絵画化した「詩の世界―無声之詩」と意識するのである。

そして、蘭坡景霞は、「雪樵独唱集」の中で、そうした詩的な景觀が広がる空間を、

路過野橋春更閑

路は野橋を過ぎ 春更に閑なり

小樓影落夕陽灣

小樓は 影を夕陽の灣に落とす

舩帆定可多詩景

舩帆 定めて詩景多かるべし

翠滴松杉風外山

翠滴の松杉 風外の山

注 67

と詠み（注 67）、「詩景」といつている。

それは、周文の時代、周文の作品に心境の表現を享受していた一世代前の心田清播が求めていた「詩境」という世界からの変質を示しているということができ
る。心田清播は『花上集』に収録されている「多景樓図」の中で、次のようにい

っていた（注68）。

水怪山奇詩境開

水怪しく山奇しく 詩境 開らかる

眼前多景幾樓台

眼前 多景にして幾樓台

老來知己半天下

老來の知己 天下に半なり

獨愛歲寒松竹梅

獨り歲寒の松竹梅を愛す

周文様式の詩画軸が、現実からの遠さ、超俗さを画面に表現しようとした時、抽象的なまとまりのない空間を作り出していたことは、前述した。今や、詩景というべき景觀が広がり、景物それ自体が生み出す空間をもつて構成される絵画へと代わった。景物それ自身の発言によって形式性が破られ、形それ自身による画面構成が求められるようになったのである。

文清は、まさに、こうした時代に出現した画家である。文清は、画面に景物を配置する時、平遠の構図を基本として絵画を制作した。それが我々の目に新鮮にうつるのは、周文様式の山水画がもっている構図の不自然さ、つまり抽象的空間の表現がもたらす非合理的な遠の表現を変化させ、合理的ともいえる自然な空間表現を達成したところにあるのだろう。

周文が求めたものは、書齋を中心景物とした遠の表現であった。辺角の景で達成された遠さと、主山を中心とする非合理的な空間表現は、觀念像として、自ら

の立場を超俗と意識した精神的な現実からの遠さを、そのまま抽象的に、画面に遠さとして表現したものであった。それに対して、文清の山水画に見ることができ、遠の表現は、詩文を介して知りながらも、まだ見ぬ中国の風景への憧れ、追憶、回想といった時間的隔たりを感じさせるものでありながらも、それ以上に詩的な静寂さやそうした思いを、そのまま画面に託したものであった。

この点において、禅僧の境地が「書斎の図」として表現されていた詩画軸が、その対象としての書斎という主題をかりて禅僧の孤高の精神を開示していたものから、詩文に詠まれていた世界そのものを展開させる「山水の図」としての山水画に変質したといえよう。

こうした詩画軸の転換は、また、大画面絵画の画題として愛好された瀟湘八景の受容態度の変化にも指摘できる。次章では、そうした瀟湘八景受容の変遷を考察することによって、さらに、この時代の動向を探ることにする。

第七章 瀟湘八景図の受容と制作

I

注
1

わが国の水墨山水画の最古の遺例が、一山一寧の題詩をもつ思堪筆の「平沙落雁図」であることでもわかるように、瀟湘八景は早くから日本に伝えられ、盛んに制作されていた。室町時代の水墨山水画にとっては、代表的な画題である。一条兼良は『尺素往来』で「屏風は水墨八景の唐絵、画僧に請いて之を写せしめ、障子は彩色四季の倭絵、絵所を招きて之を図せしめん」と述べている（注1）。水墨画といえはかならず瀟湘八景と連想されたことに瀟湘八景がいかに愛好されていたかを、そして、またいかに瀟湘八景が流行していたかを知ることができ。事実、こうした瀟湘八景は、大画面の屏風、襖絵に多く描かれてきた。そして、その瀟湘八景は同一画面上に八景の全てが描かれ、時間や気象が無視されたものであった。宋迪に始まった中国での瀟湘八景図が目指した画意とは違ったものであった。また、瀟湘八景が、四季の美しさを語ったり、人事を示す景物を挿入することによって別の意図をもって制作されたりもした。いったい、こうした差異は、何を物語るのであろうか。

以下の論考は、中国の禅僧画家である牧谿、玉潤などが描いた瀟湘八景図が、わが国の瀟湘八景図制作に与えた様式的影響だけをいうのではない。彼らの作品

注 2

わが国では、「瀟湘八景図は、その性格を変え、八景はただ標識としてのみ形式的に制作され、鑑賞されるものとなった」ことを、嘗て指摘したことがある（注2）。小論でも、まずは、そのことを確認することから始め、さらに、こうした瀟湘八景が他に何を組み込み、あるいは、四季山水図はこの八景をいかに組み込んで画面を構成していったかを検討することへと進むことになる。

瀟湘八景図は、洞庭湖周辺の実景を描写するものであり、気象の変化の美しさを表現することが主題であって、その画意が、平遠の中に微茫惨淡とした状況の

を評価しつつも、彼らとは異なる意識で瀟湘八景図を多く描くようになった理由とは何か、また、そうすることで求めたものは何であったかを尋ねようとするものである。牧谿、玉潤の意図を正しく受けとめられなかった理由とは何か。その選択の意志もまた自ずから明らかになってくるかと思う。中国において瀟湘八景を描くことで求めていた意図を汲もうとせず、景物に束縛された理由は何か。そこから何が生まれたのであろうか。

小論の目的は、瀟湘八景図はいかに受容されていたか、また、それはいかなるものとして制作されていたかを分析すること、中国絵画に関わっていた室町時代の人たちの態度がどのようなものであったかを考察しようとするものである。

II

注 3

氣象の美しさを描くものであり、それは、北宋の宋迪が創始したものであることは、すでに説かれているところである（注3）。

ところで、この瀟湘八景は、わが国の禅林で異常とも思える程、愛好された。数多く、瀟湘八景をテーマとする詩が詠まれたり、また、瀟湘八景にならって各地に八景が選定され、詩歌に詠われることにもなった。博多八景、大慈八景、さらに下っては近江八景などが、それである。そして、瀟湘八景は、早くに絵画にも描かれ、親しまれてきた。

何故に、瀟湘八景はこれ程までに愛好されるようになったのであろうか。

注 4

瀟湘八景が、いつどのように伝えられたかについては、今、それを明らかにすることはできない。しかし、早い来日僧である大休正念の語録詩文集である『念大休禅師語録』には、「瀟湘八境」と題して八景の一つ一つの景を詠む七言絶句が収録されている（注4）。また、彼の法を嗣ぎ、一山一寧にも師事した秋澗道

注 5

泉も、瀟湘八景と題して詩を作っている。彼の語録詩文集である『秋澗泉和尚語録』にそれが見える（注5）。彼は、自らは中国に渡らなかつたようであるが、

注 6

約翁徳儉や白雲慧曉のような新帰朝の日本人僧と親しく交遊することによって、宋代文化に親しんだ人という（注6）。こうした事例から、禅宗の伝来とともに知られるようになり、十三世紀後半には、日本においても、それにならって詩詠されていたであろうことが推測できる。そして、早くも十四世紀初頭には絵画化

注 7

されることになる。一山一寧の題詩をもつ思堪筆の「平沙落雁図」の存在が、そのことを告げている（注7）。

注 8

さて、この瀟湘八景は、如何なるものとして、当時の禅僧たちに受け入れられていたのであろうか。『秋澗泉和尚語録』には、秋澗道泉の態度を示すものが、次のように記されている（注8）。

「私には山水を愛する癖がある。だから八景の詩を作り、同門の人に示した。すると、『和尚は、まだ、この境を経験していらっしゃらない。いたずらに想像するばかりでよろしくない』と言われた。そこで、私は、『あなたがたは、日本に生まれ、和歌を詠まれるが、吉野、立田、松島、末松山等の名所は全く経験なさいましたか』と聞くと、（中略）、無言のまままで退出してしまった。私は一笑するばかりであった。同志を友として、心を此処に遊ばせることは、本当に幸せである」と。

ここで指摘できるのは、それが山水愛好の精神で支えられていることであり、また、和歌を発想するところの原点となった歌枕である名所との類似が意識されていることである。そして、さらに、そこは同志と共に心を遊ばせる世界であると受けとめていることである。

注 9

秋澗道泉は、「遠浦帰帆」と題して、次のように詠む（注9）。

「暮れゆく空に、雲は断ち切られ、水は秋を浸している。靄っぽい波の上、

釣りには堪能したんだが、まだ興味は尽きない。浦へ帰ろうと吹く風も出てきた。旋風が葉を落としていく。蒲で織った帆が動き廻っている所にも、もと居た場所に戻ってみたいという寂しさが見えてきた」と。

ここでは、想像した世界ではあるが、湖の夕暮れの光景が遠望でとらえられ、それが、淡々と語られているだけである。そして、こう詩に詠みあげた想像の風景を同志と共に共有することを願っていたのであろう。

注 10
実景に瀟湘八景をなぞらえて享受しようとする態度は、恐らく、歌枕としての名所と類似していることを意識した結果であろう。こうした例に、大休正念の法嗣である鉄庵道生の『鈍鉄集』にみる博多八景がある（注10）。香椎暮雪、箱崎蚕市、長橋春潮、莊浜泛月、志賀独釣、浦山秋晚、一崎松行、野古帰帆である。これらの八景を詠んだ詩歌を一軸としたものに題詩する「博多八景軸」に、次のような五言絶句がある（注11）。

注 11
「句裏に煙雨を収め、詩中に渺茫を見る。人の胸臆に、自ずから是れ瀟湘を有するが若し」と。

ここでは、景の本質を微茫惨淡たる平遠の状として見、そこに瀟湘八景の趣きを感じとうとする姿勢をみることが出来る。十四世紀前半のことである。

しかし、瀟湘八景への関心は、やがて別種の態度をもつことになる。そこに、四季の美しさを味わい、人間が生活する姿を見ようとする姿勢である。義堂周信

が「大慈八景詩歌集叙」で、そのことを述べる。

注 12 「大慈八景詩歌集叙」によれば、この大慈八景は、九州探題であった今川了俊がその風景を賞で、「景あるも題詠なきを恨み、禪林の耆宿英衲、公卿大夫に各々一景を賦せしめた」ものであるという（注12）。その全員の詩歌は、在庵普在の弟子の文集である『雲巢集』に収録されている（注13）。『空華集』は、その序文だけを載せている。

注 14 この八景は、『雲巢集』にみることでできる前円覚・大去大闡の詩が「東宮は洞庭の景を移し得たり」といつている（注14）ように、義堂周信の叙を俟つまでもなく、瀟湘八景を意識したものであった。

注 15 勿論、大慈八景を天龍寺の妙佐汝霖が「風光の最たるは、是れ斜暉に在り」というよう（注15）に、単なる景物に託される景觀の美しさではなく、風景の微茫惨淡たる状態に素晴らしさを見ようとした人もいるが、しかし、義堂周信は異なる。「大慈八景詩歌集叙」の中で、彼は、春の良さをいう龍山春望、夏の古寺緑陰、秋の東宮秋月、冬の西塞夜雪と四季の美しさを意識し、漁父の姿を詠む漁浦帰舟、市隠を楽しむ埜市炊煙と自然での人間の隠棲生活を取り上げる。さらに君子出遊の時の状況を想定し、橋辺暮雨は俄に起こることへの防御を示しており、江上夕陽は帰るべき時間が迫りつつあることを示しているとその生活で心掛けるべきことを説く。また、東宮秋月は夜を用心すべきことを、西塞夜雪は思いがけ

注 16

ないことが起こることへの戒めをもつことの大切さを示すものという。瀟湘八景に擬せられた自然風景が四季の美しさを語る景観として、隠棲する人間が生活する舞台として、そして、そこでの生活の指針を示すものとして意識されることになったのである（注16）。

注 17

義堂周信は、さらに、この「大慈八景詩歌集叙」の中で、「（この詩歌集を読めば、自然の美しさは、悉く尽くされているので）、未だ一遊せざる者といえども、これを視れば、宛も八景図画中にあるが如し」と述べ、実際の風景を見ながら、描かれた瀟湘八景図を思い起こし、その画面の中にいるような感情をもつようになるという（注17）。この他にも『雲巢集』には、建仁寺の東航道川が野市炊煙を詠んで「覚えず我を画中に置く」といったり、南禅寺の章惇が「寺門は画屏を開く」と詠んだものがある（注18）。

注 18

実景と画景は区別されず、同一視されていたといえよう。実際の風景を見ながら、瀟湘八景が描かれている絵画と同じものと意識し、そこに瀟湘八景の世界を感じとろうとしていたのである。

注 19

そうして、南禅寺の宗建は、「幾つの時か、更に画師の手を入れ、奇区を写し得て、わが傍らに在かん」と、瀟湘八景が絵画化されているのと同じように、こゝも絵に描いて、この大慈八景の世界を自分の側に置いて眺めたいと願うのである（注19）。こうした願望は、宗建ばかりではなかった。このことを、東福寺の

注 20

雲津人玄簡は、「還れば、人ありて、図、洛中に到る」と記している（注20）。恐らく、こうした希望と同じように、自分の身近に置き、それをいつも眺めていたいという願望をもつて、異国の瀟湘八景も絵画化されていたのであろう。そして、こうした絵画は、後に、横川景三の『補庵京華前集』にある「瀟湘八景同幅図」（注21）に見るように、「画図にして、初めて瀟湘の好さを覚ゆ」というまでに評価を得ることになるのである。

注 21

III

さて、この時、瀟湘八景は、いかに考えられて制作されていたのだろうか。また、どう鑑賞されていたのであろうか。

注 22

彦龍周興は、『半陶文集』の「瀟湘八景并漁樵対問図」の中で、次のようにいつている（注22）。

「丹州は、周囲を山にかこまれ、江湖の趣に乏しい。宝明寺の玉岩和尚は、それ故、画工に命じて瀟湘八景を描かせ、素壁に張り、この寺に住む者が臥遊するのに備えた。（中略）また、別に『漁樵対問図』を室中に掛けるのも、身は山中に居りながらも、心は江湖の上に在るような境地を味わせるためである」と。

これによれば、臥遊する空間を設営すること、画中に心を遊ばせ、江湖の趣を

享受するために、瀟湘八景は絵面化されていることが知られる。画面は臥遊する世界をつくり出すことであつた。『百人一首』に東岳の「洞庭秋月」と題した詩が載せられている。そこには、「水墨屏中に臥遊をなす」とある（注23）。禅僧にとつて、瀟湘八景が描かれている画面とは、臥遊する世界、居ながらにして、描かれている風景に心を遊ばせる世界であつたのである。

嘗て、瀟湘八景は、気象の変化の美しさ、煙霧の中に見え隠れするぼんやりとした風景の状態を受容することであつたことは、すでに「博多八景軸」を紹介しながら、指摘しておいた。今や、漁樵図と同じようなものとして鑑賞され、あるいは漁樵図を添えて鑑賞されるものとなつた。理想的な隠棲の生活が行われる場所として理解され、受け入れられるようになったのである。瀟湘八景は変質し、その性格をもつて絵面化されることになつた。

これは、義堂周信が大慈八景でみせた態度に共通するものであつた。瀟湘八景に擬して実景に見出した大慈八景に、隠棲の生活が行われる理想的な世界があることを指摘していたのである。このことは、こうした変化がすでに、十四世紀後半に起こっていたことを物語っている。

ところで、こう描かれた絵面に、禅僧は何を見たのであろうか。『雲巢集』には、「瀟湘図」と題し、性海靈見と別源円旨の七言律詩を載せられている。そこで、別源は、「昔年、湘水に清遊を試みし、今日、対面すれば思い洲に満つ」と

注 24

詠み、嘗て遊んだ日々を追憶する（注24）。しかし、まだ中国に渡ったことない景徐周麟は、『翰林葫蘆集』の中で、「誰か八景を画中に収むるを謳う。最も愛す洞庭湖上の秋、身いまだ南遊せざるに、心、ここに到る。月清くして、夜、慧洪の舟を放つ」といい（注25）、画を通して覚範慧洪の世界を見ようとする。瀟湘八景が、覚範慧洪と宋迪をもつて意識されるのは、室町時代を通じて一般的であった。早くは義堂周信が前出の「大慈八景詩歌集叙」の中で、「独り瀟湘は、則ち歌咏図画するもの極めて多し。僧史寂音、画工宋度支の若きは、是れ最も世に顕わるるものなり」と述べる（注26）。これは、覚範慧洪の『石門文字禅』にみる瀟湘八景を題材として行われた詩と画の関係を指摘したものである。

注 26

注 27

それは、「宋迪の作りし八境は絶妙にして、人は之を無声句と謂う。演上人、戯れに余に曰く、道人は能く有声画を作るや。因ってこの為に各々一首を賦す」というものである（注27）。宋迪の画に慧洪は詩を題したという関係が、強く意識されていたのである。こうした瀟湘八景に対する思いは、惟肖得巖の『東海瑤華集』にみる「平沙落雁図叙」、彦龍周興の『半陶文集』の「題扇面」、さらに月舟寿桂の『幻雲文集』に載る「八景詩後」に到るまで、室町時代の禅僧の間に受け継がれてきたものである（注28）。瀟湘八景には、こうした覚範慧洪の世界を享受することが、臥遊を通して求められていたということができよう。禅僧たるものの一つの教養として、手本とすべき理想的な文藝僧である覚範恵洪の生き

注 28

ていた場所を、そして詩作を通じて彼が獲得した境地を鑑賞することができる世界を具現化したものとして、瀟湘八景は受けとめられていたのである。

そこで、横川景三は、『補庵京華統集』のなかで、「瀟湘八景図」と題し、
「八景、奇なるかな、一軸に能くす

某山某水、夢うつつ影かげ也

鐘声、画き得たり、眼中に聴く

瀟湘に到らずんば、僧にあらず」

と詠むまでになる（注29）。瀟湘八景図を通してでも、瀟湘に行かなければ、僧とは言えないとまで表現するようになったのである。

このように、瀟湘八景図は、画面に臥遊し、その心境を詩歌に詠むことができる感情移入の場をつくりだす舞台として、理想境を設定することへと比重を傾けることになる。画面は、それが瀟湘八景であることを指示し、そこに臥遊していることを納得せしめるため、景物自体の表示が重視されることになる。景物が画面の主体となり、テーマを示すモチーフの図様が何にもまして大切なものとなってくるのである。横川景三は、『補庵京華新集』の中で、

「聯輝尊丈（就山永崇）が、扇を持ってやって来て、詩を求めた。その図様は所謂瀟湘八景である。しかし、あるのは、秋月・夕照・落雁・帰帆の景のみである。そこで、私は、詩でその不足を補って言うのには、

景は瀟湘に似ているが、四つは未だ出来上がっていない。

詩で画意の分明を補えば、

江山の日は落ちて、雪は雨となる。

只だ鐘の音はあるが、市場の賑わいは聞こえない」

注 30

と記し（注30）、景物で表現されたものを、つまり、図様を通して瀟湘八景の主題を理解しようとする。画景を判断するのは、図様というものであった。

注 31

この結果、やがて、四季山水の冬景障子を見ても、「疑うらくは是れ、瀟湘洞庭かと」という評語を言ったりもする（注31）。また、景徐周麟は、画面に滝の落ちる山をみて、その図様を「一条の瀑布、即ち廬山」といい、瀟湘八景の世界を感じながらも、そこに、廬山の李白の姿を思い重ねるといふ鑑賞態度を示すのである（注32）。

注 32

このように、瀟湘八景は、気象の変化の中での在るか無きかの景物の表現を通して、自然の美しさを捕まえようとしていたものから離れ、その性格を変える。単に、画面は、あの瀟湘の八景の景物をかりて、心を遊ばせる場面をつくり出すものへと変化する。八景は、ただ標識としてのみ形式的に制作され、また受容されることになる。だからこそ、気象や時間の異なる八景が、同一の画面に存在する「八景一幅」や「八景同幅」が制作されることになり、そして、「一景も稀なるを、況んや之を八つなす」とまで愛好されるようになったのである（注33）。

注 33

彦龍周興は、『半陶文集』の中で、扇面の四季山水を詠み、

「春水夏雲は、陶淵明の四景詩が一挙に取上げ、秋月暮雪は、宋迪が瀟湘

八景の中で両つとも描いている。いまのこの絵には、花開鳥啼の二月、

楓林停車の坐愛、雪老水枯の除夜、柳辺浮舟の納涼が描かれており、瀟

明の詩や宋迪の画にもまさる」

注
34

といている（注34）。

注
35

選ばれた秋の景は、「楓林停車の坐愛」というものであり、それは、当時の禅僧たちに親しまれていた『三体詩』にも収録されている杜牧の「山行」に由来している（注35）。これでも知られるように、八景もまた詩の世界と等価なものとして意識されていたのである。これは、前章で論じた山水画の性格である。そこでも指摘したように、東沼周景は、『流水集』の「山水軸」の中で、「唐朝の詩は、画図の間にあり」といい（注36）、山水画は中国の詩の世界を開示するものであることを語っていたのである。

注
36

IV

注
37

さて、こうした瀟湘八景図は、どのように描かれていたのであろうか。以下の考察から、一山一率の題詩をもつ「平沙落雁図」（注37）の様に一幅一景の小画

面の作品を省いた。勿論、これらの諸作品を通じて、いかなる作品が日本に伝えられ、それをいかに吸収消化していったかを分析することは、必要であり、かつ重要なことであることはいままでもない。しかし、小論の意図は、臥遊空間を設営するものとして制作された大画面絵画の屏風・襖絵に代表されるような八景同幅の画面において、八景はいかなるものとして画中に配置されていたかを主として考察することにある。前述の受容態度で鑑賞されていた絵画が制作されている様相を尋ねようとするところにある。もっとも、一幅一景の小画面の絵画は室町時代においては、それほど多くはなく、こうした絵画が多く制作されるようになったのは、桃山時代になってからであり、室町時代では、たとえ小幅でも八景を同一画面に共存させるものの方が多かったからでもある。

今日に伝えられている瀟湘八景図の大画面絵画の代表的な二例は、若干その制作の様相を異にしている。

まず、相阿弥の作と伝える大仙院室中の襖絵をとりあげる（注38・図1）。

この作品は、水景を中央に据え、左端に滝のある山岳を大きく描く。その山麓に樹林に散見する人家の景は山市晴嵐である。右方へ広がる湖水に帆影を描いて遠浦帰帆を指示し、漁舟や干網は漁村夕陽を表すのだろう。そして、この湖の対岸に描かれた樹林の間に見える家々に、斜めに降り注ぐ雨が瀟湘夜雨を示している。また、いま一つの側には煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁を描く。ところで、

注
39

こうした八景の個々のモチーフは、牧谿の瀟湘八景図（注39）から学ばれたもののような特色を持っている。しかし、それは、八景のそれぞれを指示する景物を、類似した筆法で描いているだけであって、構図や組立てまでも同時に学び取ったものとはいえないようである。

注
40

大仙院の仏間の小襖に描かれていたものとして伝えられている小幅の瀟湘八景図（注40）も、また、牧谿に倣うものである。筆致は、室中の襖絵に描かれた瀟湘八景図よりも激しさを増しているが、しかし、それでも構図は、牧谿とも、またそれに倣った室中の襖絵とも異なっている。類似しているのは、遠浦帰帆を指示する帆影の姿に見られるような、個々の景物をシルエット状に表現する筆使いばかりである。

注
41

ところで、この小幅は、その組立てを「探幽縮図」にみる一山一草の題詩する思堪筆「洞庭秋月図」（注41）へと遡ることができそうな構図をもっている。画面全体の構成は、瀟湘八景の何の主題であるかを明らかにするために挿入された景物、牧谿に倣った筆致で描かれた景物とは直接的な結びつきを持っていない。むしろ、パターンとして学ばれた風景全体の構成の中に、そうした景物が挿入されているのである。

図
2

試みに、小幅の瀟湘八景図の「山市晴嵐図」（図2）を見てみよう。それは、恐らく牧谿の画卷に展開していたかもしれない場面の下方手前の景を、無理に左

右をちじめて、小画面に押し込めたような構成をとっている。小幅の遠浦帰帆の時に行ったのと同種の作業がなされているのである。

ところで、襖絵に描かれる山市晴嵐の部分は、筆法が柔軟であり、景物がかなり具象的に描かれているにしても、牧谿の作風を学ぶものであることは、特に樹法や墨法に指摘することができる。しかし、ここが山市晴嵐であることを表示しているものは、玉潤の「山市晴嵐図」（注42・図3）に用いられている二人の人物と酒旗である。小幅の山市晴嵐が、牧谿の筆法と構成、そして主題を表示する景物を取り入れているのと比較した時、その差を見ることが出来る。

このことは、大画面である襖絵を制作する場合に、これが八景の何の主題を表現しているのかを指示するモチーフは、画面構成には、積極的に参画していないことを物語っている。山市晴嵐をどこに配し、いかに描くかは、山市晴嵐自体を表示する図様からは発言されてはいない。むしろ、画面全体をいかに構成するかという構図が、八景の景物の表現を規制しているのである。

相阿弥筆という妙心寺蔵の「山水図屏風」（注43・図4）を見る。これは、瀟湘八景を描いたものである。山市晴嵐は、右隻二扇目の酒旗の描かれる人家の場面である。この屏風では、山市晴嵐の景は、近景の中心となり、背後へと続く山々の前に大きく描かれ、その量の大きさは、左半分に広がる湖水や対岸の滝の落ちる山々と対比されている。こうした全体的に視点を近づけた構成の時には、ま

た別種の図様が選択されるようである。遠浦帰帆は、より近景に描かれ、大仙院の襖絵のシルエットの帆船を捨て、明晰な表現が求められている。

ところで、こうした大画面に挿入されている八景の主題を表示する図様、例えば、山市晴嵐を示す酒旗、遠浦帰帆を示す帆船、平沙落雁を示す雁、漁村夕陽を示す干網、洞庭秋月を示す月、瀟湘夜雨を示す雨ないしは蓑笠をつけた人、煙寺晚鐘を示す寺門、そして江天暮雪を示す雪山などの景物は、小幅の八景が一幅ずつに描かれた瀟湘八景図のそれと共通する。そして、それらは、また、伝周文筆四季山水図屏風の中にもみることができものである。

このことは、瀟湘八景もまた四季山水図と同趣なものとして、詩的世界の開示として受けとめられていたという前述の性格を具体的に告げている。また、瀟湘八景図屏風もまた四季山水図屏風と同様な構図をとるのを通例としていることを考えれば、こうした屏風の構図やそれがつくり出す空間意識は、画中に散在する個々の景物の形態や配置によって生み出されるのではなく、一つのパターンとして先に与えられたものであることが知られる。

それでは、こうした構図は、何から学ばれたのであろうか。

相国寺蔵の絶海中津の題詩をもつ「山水図」（注44・図5）は、恐らく画卷の一部を切り取ったものであるかと思われる。その作者が、朝鮮の画家か中国の画家であるかの検討は、後日に残すが、右方に広がる湖水に平沙落雁を、左方の高

注
44
図
5

注 45

い山岳に江天暮雪を描く。伝周文筆の四季山水図屏風の構図が、こうした画卷に由来するものであろうとする推測（注45）に、一つの資料を供する。

注 46

今一つ、瀟湘八景を描く代表的な作品に、周文の弟子である岳翁蔵丘筆と考えられている香雪美術館蔵の「瀟湘八景図屏風」（注46・図6）がある。この作品

図 6

注 47

が伝統的な構図の中に、夏珪筆瀟湘八景図と推定される画本によって、瀟湘八景を描いたものであることは、すでに指摘されている（注47）。また、瀟湘夜雨、

注 48

遠浦帰帆などに見られる図様は、もと伊勢の御師家に伝わった壁貼付けの作品とも共通する画本に基づいていることも指摘されている（注48）。

さて、この「瀟湘八景図屏風」には、他のモチーフ、例えば柳宗元の「江雪詩」に由来する寒江独釣を指示している漁翁が乗る小舟、つまり文学などに典故をもつ景物は少ない。楼閣が大きく左隻に描かれているのが目立つにしても、画面は、夏珪筆の瀟湘八景図と考えられる作品に描かれていたであろう景物とその配置をそのまま受け継ぐことによってつくり出された部分の集合ということができる。このように、この屏風は、相阿弥が行った大画面の描き方とは異なる方式で制作されている。

注 49

図 7

こうした岳翁蔵丘の制作方式をさらに徹底したのが蔵三である。例えば、ボストン美術館蔵の「瀟湘八景図屏風」（注49・図7）は、あたかも小画面の絵画を貼り集めたような構成である。瀟湘八景の各景は、単にその主題を示す景物だけ

注
50

注
51
図 8

で表示されているのではない。他のものをも巻き込んで、その景物をとり囲む一つの景観として組み立てられ、独立した空間を生み出している。そうした個々の分離独立した空間が八つ集合しているのが、この屏風の画面である。全体の構成の中に、瀟湘八景の何の景があるのかを示す図様としての景物を取り込んだものではない。むしろ、各景がそれぞれの空間を生み出し、その集合として、全体の画面構成は作り上げられているのである。その結果、個々の景が、異なる気象と時間をもつ空間を作り、それらをつなぐ余白は、異質の世界をまとめる非現実的な性格を強め、ますます画面全体を統一する有機的な組立から遠ざかることになる。各景は、無機的な脈絡をもって画面に存在することになる。こうしたことから、蔵三を正統的な立場に位置すると解する人もいる（注50）。たとえば、そうであるにしても、蔵三の、あるいは前述の岳翁蔵丘のこれらの作品に見られる特色は、一世代前の伝周文筆四季山図水図屏風、例えば前田家本のそれとは異なる。

この前田育徳会蔵の作品（注51・図8）もまた掛幅を大画面に寄せ集めたような作品として知られている。しかし、前田家本にあっては、左右隻の全体の構成の中に部分が組み込まれようとする。たとえば、左右隻を繋いでいる中央部が、前田家本では湖水として水平基盤を支えるものとして描かれている。しかし、岳翁蔵丘や蔵三の作品では、この部分が右隻では地面に、左隻にあっては水面として描かれている。たとえ不十分であったとしても、周文筆と伝えられる屏風に共

通するのは、大観的な構図の中に、部分を挿入するという制作方式である。そうした流れの中に、伝相阿弥の作品群を位置づけることができる。そして、この方式は、瀟湘八景をいかに受容していたということで指摘しておいたように、図様を通して臥遊する空間を構成しようとする制作の様相を具体的に実行しているのである。

注 52
図 9

ところで、こうした瀟湘八景の主題を指示する図様を四季山水図屏風という大画面の中に挿入して瀟湘八景図と同種の性格の絵画を作り上げるといふ制作方式は、小画面の掛幅にも見ることができるといえる。天遊松谿筆の「湖山小景図」(注52・図9)は、江湖の景が広がる光景が描かれている。しかし、そこには、瀟湘八景の図様である帆影(遠浦帰帆)、落雁(平沙落雁)、干網(漁村夕照)も点在しており、また、廬山を指示する瀑布をも組み込まれている。まさに、瀟湘八景図屏風や、四季山水図屏風などの大画面に表わされた景物の集積の通りである。

注 53
図 10

しかし、瀟湘八景は、こうした大観的な構図の中に部分として挿入さるばかりでなく、一景一幅の作品も存在していることは、前述したところである。そうした例である賢江祥啓筆の「瀟湘八景図画帖」(白鶴美術館蔵)に収められている「平沙落雁図」(注53・図10)は、樹林の背後に落雁を配す景観の組立て描かれており、蔵三のボストン美術館蔵の屏風の平沙落雁の景(図7)と一致する。このことは、蔵三や祥啓たちが意識したことが、八景の何を示しているかとい

うことを、単に図様としての単一の景物である落雁だけに注目するのではなく、この落雁が何とどのように組み合わせられ、どのような景観を組み立てていたかということを知びとうとしていることであつたことを示している。つまり、瀟湘八景を、手本とする画家はいかに描いていたかという絵画としての画様が求められていたといえる。その景が何であるのかという事を示す図様としての景物だけを抽出し、それを図様として画面に挿入して描くことでは満足せず、それが、いかなる景観を構成しているのか、八景の何であるかをどう表現していたかを絵画として描こうとするようになったのである。

やがて、こうした動向の下に桃山時代になると雪村や、友松らの玉潤の瀟湘八景図理解が出現してくることになる。そこには、もはや大仙院室中の伝相阿弥筆の襖絵にみる山市晴嵐の受容の在り方はない。

瀟湘八景は、早くから中国よりわが国に伝えられ、禅僧たちの間で愛好されてきた。しかし、その愛好の態度は、必ずしも、中国の禅僧たちとは同じではなかった。瀟湘八景の世界は、鎌倉時代から室町時代にかけて、わが国の禅僧たちが理想の禅僧として憧れた覚範慧洪に縁のあるものであつた。だから、中国の人たちが瀟湘八景に自然の気象の美しさを見ようとしていたのに対して、当時の禅僧たちは、瀟湘八景は覚範慧洪の生きていた境地を感じることが出来る世界として

享受しようとした。その結果、瀟湘八景が表現しようとしていた、瀟湘八景が本来もっていた、時間や気象の変化から生み出される自然現象の美しさを画面につくり出すことを放棄し、画面には、それが瀟湘八景であることを指示する図様としての景物が配置されていることだけが求められたのである。それを通して、画中に臥遊し、瀟湘八景の世界である覚範慧洪の世界を感じようとしていたのである。

しかし、こうした瀟湘八景図の制作にも変化を指摘することができる。図様として瀟湘八景の何の主題を表示しているのかだけが求められていた段階から、その図様としての景物がいかなる状態にあり、いかなる景觀を構成しているかを意識する段階へと変化したのである。

かくして、瀟湘八景図の受容と制作を分析することの中で見出した一つの結論は、中国絵画からの影響は、「図様」なるものとして与えられ、やがて「画様」として受容されることになった絵画の鑑賞と制作の方式の展開といえよう。

この展開は、いったい何を意味しているのであろうか。次章で、そのことについて考察したい。

第八章 「筆様」による制作

中国絵画を手本として絵画を制作することが求められていた室町時代後期において、その絵画制作の様相を最もよく語るのは、「筆様」という言葉である。小論は、この「筆様」による制作の意味を、それを最も上手く具現していると考えられる香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」を分析することの中に尋ねようとするものである。

I

注1

京都本法寺所蔵の『画説』は、長谷川等伯が折りにふれて話した画事に関することがらを、本法寺十世日通上人が書き留めた聞書で、『等伯画説』とも呼ばれる。この『画説』の一節で、室町時代後期の絵画制作のあり様をよく語っているのは、等春の朽木谷での姿である。それを示せば、次の通りである（注1）。

王摩詰カ画府ニ末世ノ絵書古人之跡ヲフメ（ト）云ヘリ

付之等春（雪舟弟子）云 朽木ノ公方様へ参タリ 其時扇ノ

地紙ヲ三枚出シテ是ニ絵書テ可被参入ト云々

等春カ云 絵本ヲ持て不参候間不可成ト申也

去ハ相阿弥カ所へ取ニ遣トテ五十枚来也

其内夏桂カ絵本ヲ以三枚書テ上ル也

此等ハ名人ノ作也 当世ノ人ハ可笑 是多賀ノ

豊後ノ妻チャ者ニ可問ト云タ程ノ事也云々

この記事は、前半には、王維の画譜を引いて、画を学ぶには古人の画跡を習うべきことの大切さを示し、後半は、等春の実例をあげて、その例を伝えたものである。なお、『等伯画説』にしばしば王維の説や画譜のことが見られるが、これは王維の『山水訣』というよりも、夏文彦の『図繪宝鑑』を引用している場合が多いとされている（注2）。

注2

等春は、その生没年を詳らかにすることはできないが、明応年間から天文年間にかけて、ほぼ十六世紀の前半を中心として活躍した人である。師の雪舟と桃山時代の画家長谷川等伯を結ぶ画家として存在している（注3）。

注3

等春が伺候した朽木の公方は、足利十二代將軍義晴とされるが（注4）、相阿

注4

弥の没年が大永五年（一五二五）である（注5）ことから推すと、朽木城主植綱

注5

に頼って義晴が朽木谷に逃れた享禄元年から同四年（一五二八―三一）では不都合である。永正五年（一五〇八）に、細川高国に追われて近江の朽木谷に走った十一代將軍義澄と解した方がよからう（注6）。等春が、この朽木の公方に祇候したのは、この時から義澄が没する永正八年（一五一―）までのことである。

注6

その時、扇の地紙三枚に揮毫を命ぜられたが、即座には描かず、わざわざ相阿

弥から絵本を五十枚も取り寄せて、その中から夏珪の絵本を選んで、それによって三枚描き上げたというのである。等春のこうした逸話は、多賀豊後守高忠の妻も承知の筈だ。当世の人たちは笑うかもしれないが、これこそが名人の作というものだと述べている。

注 7

そして、『等伯画説』は、これに続けて、等春が大徳寺龍源院方丈の襖に梁楷様の人物図と和尚様（牧谿様）の猿猴図を描いたことを挙げている（注7）。龍源院の等春の襖絵は、現在は後世のものに替わってしまったが、天文年間や慶長年間の校割帳（什宝目録）によると、江戸時代に至るまで等春の作品が残っていたことが知られている（注8）。また、当時通行していた三室形式の禅宗方丈の襖は、人物、山水、花鳥の三種の画題を並べたものであり、等春は、この龍源院では、小栗宗繼が描いたと『宝山誌抄』に記されている淡彩の山水図襖絵がある中間（室中）を挟んで、礼の間に梁楷様の列仙、檀那の間に牧谿様の猿猴を描いていたと考えられている（注9）。

注 9

注 10

因みに、『宝山誌抄』は、この龍源院の建立を永正三年（一五〇六）と記しており、等春の襖絵もその頃の制作と考えなければならない。等春三十歳前後となる（注10）。

朽木谷での等春のこのような態度は、当時にあっては当然のことであった。もはや長谷川等伯の時代には笑うべきことになってしまったが、昔の名人の作品に

忠実であることが、画家の課題であった。たとえば、同じく『等伯画説』にある次の文（注11）は、その状況を物語ってくれる。

阿波ノ讃州御扶持有テ事外御覧翫也為ニ曰

師匠ノ雪舟カ広量ヲ不可似只

イカニモ真ニ夫々ノヤウヲ可写ト被仰タリト

阿波の讃州というのは、当代の武将中でも特に画名の高かった細川成之の通称である。等春が彼の扶持を受けていたかどうかは不明であるが、成之の没年が永正八年（一五一一）であることから、先程の龍源院の襖絵制作の頃と前後する時期の挿話とみてよいだろう。細川成之は、応仁の乱前後から文明年間にかけては戦場で活躍した勇将であるが、その後は、家督を嗣子政之に譲って出家し、慈雲院大川道空と号し、悠々自適の藝術生活を送ったらしく、画事以外にも和歌能楽等の多方面に渡って教養が深かった。その画事についても、当代の禅僧の詩文集にしばしば記載されている（注12）。この『等伯画説』にも、讃州の画事について、次の文を載せている（注13）。

注 12
注 13

阿波讃州ノ絵事名筆也

雀の串サシハ讃州之筆也 正本〔牧谿也〕ハウセタリ而ニ讃州

写之給テ能阿弥ニ外題ヲ令書玉フト 則天下ニ用之也

雀ノ串サシハ真向〔弘キ〕ノすすめ也 いばらニとまりたる所也 全牀

すすめを串にサシタル様ナレハ爾云也

王昭君カ馬上ニテ琵琶ヲ引画 紹巴ニアリ讃州ノ御筆也 現二見之也

細川成之（一四三五—一五一—）が写したのは、牧谿の描いた茨にとまった雀であつた。今や牧谿の原本は失われてしまい、写しの方が通用しているという。それ程の名手であつた。その成之が、等春の画事を評価し、等春に論じたのが、上述の箇所である。その意味については、種々の解釈がでるかもしれないが、一応の解釈として、雪舟の藝術的偉大さは、学んでも及びがたい所であるから、それぞれの物の真実を描くべきだと云い聞かせているようにも取れる。しかし、ここでは、むしろ、この文は前の朽木谷での行為を記した後に続くものであることから、「イカニモ真ニ夫々ノヤウヲ可写」という讃州の語意は、昔の名人の画様を忠実に写し学べといっていると解釈するのが妥当といえる。実際、等春が絵を所望されても、軽々しく即座に筆をとらないで、絵本を求めたという行為に、彼らが制作の際には絵本すなわち粉本を必要としていたことが知られる。そして、それによってなされた忠実な画様の描出を読み取ることが出来る。当時の作品や文献資料に徴してみても、この事実を裏付けることは困難ではない。

例えば、この等春の作品で示せば、中村岳陵氏蔵「李白観瀑図」は、旧赤星家蔵の伝夏珪筆「李白観瀑図」から図柄そのものをそっくり借りてきたものであることが知られる（注14）。しかし、崖、樹、石の描法等は、よくこなれ、等春自

注
15

身の画境が展開している。こうした例は、等春が朽木の公方の所に参り、夏珪様の絵本を取り寄せて扇面三枚を描いた作品の姿を思い起こさせるものである。また、等春に対して、「イカニモ真ニ夫々ノヤウヲ可写」と語った細川成之の教えを見ることが出来るものである。

注
16

鎌倉から上洛し、芸阿弥のもとで修業した祥啓は、公方の御倉に蔵する中国の画本を学んで帰った（注15）。このような例は、特別のことではなかった。たとえば、その他、『等伯画説』には、相阿弥のもとへ弟子入りする単庵智伝の逸話を次のように載せている（注16）。

此人は尼崎の器の絵カキの子也即智伝モ器物ノエ書也
相見テ所望シテ弟子トセリ、此者相阿ヘ行時親ニ云ヤウ

長ひつ一ツサシテ可候絵本ヲ可入ト初ヨリ名人覚悟也

これによっても判るように、修業は絵本を蓄えることでもあった。このエピソードに見るような状況が、当時に行われていた画の修業であった。そして、『蔭涼軒日録』の延徳四年六月八日の条で、「正信が描いた岩栖院の座敷絵は、種々の筆勢を尽くしている」と評価されているように（注17）、画家にとっては、多くの筆勢を知ることが制作にとって必要であった。そして、そうした筆使いを様々な粉本にもとづいて描きわけることが絵画制作であったといえる。

景徐周麟の『翰林葫蘆集』には、相阿弥が李龍眠の画本をもとに黄山谷像を描

いたことを、「此乃国工相阿描伯時画本者也」と記している（注18）。当時の禅僧たちが絵画を鑑賞する時、その作品が何の画本に基づいて制作されているかをかなり意識していた事情が知られる。

この様に、当時にあつては、絵画を制作することは、画本に従つてある情景を作り出すことであつたが、また、鑑賞者にとっては、絵画にその画様と画本を尋ねることでもあつた。

『蔭涼軒日録』の長享三年九月九日の条には、

月船坊上洛、持軸画来惠之、蓋瀑布也、夏珪様也、画本在公方云々

と、画様と画本の所在を記している（注19）が、このことは、その制作が、具體的な個別の作品と結びついて行われた制作であることを、当時の人たちが何よりも強く意識していたことを示している。また、『蔭涼軒日録』の延徳三年八月十日の条には、松泉軒の襖絵制作のことが記されている（注20）。この記事は、小栗宗湛が、花鳥図襖絵を周文様で描くために、玉潤軒から周文筆の花鳥図屏風を不出の大法であるにもかかわらず取り寄せて画本としたことを記している。この様に、当時にあつては、絵画制作は具體的な粉本を離れてなされることはなかったのである。

何故に、こうした粉本にもとづく制作が意味をもったのであろうか。その行為は、「祖述することに意味をみいだし、その結果としての作品にも、宋元名画の

祖述であるかぎりにおいて相応の価値を認めようとする美的価値観にもとづく」と指摘されている（注21）。副本を作り、それにも同等の価値を認めようとした唐物趣味がつくり出した制作の在り方であった。しかし、そうした意味では、松泉軒の花鳥図襖絵制作の粉本として周文筆の花鳥図屏風が選ばれていることは、注目すべきことがらである。すでに、この時代になると、周文の作品は、中国絵画に匹敵するものとして評価されていたのである。

II

ところで、同じく粉本にもとづく制作でありながらも、大画面を描く「筆様」による制作は、いささかその様子を異にする。以下に、狩野正信が足利義政の東山山荘の持仏堂、のちに東求堂と名づけられた仏堂兼書斎に障子絵を描いた記録をたどりつつ考察を進めることにする。

『蔭涼軒日録』の文明十七年十月廿九日の条には、仏堂の画題を阿弥陀十之故事に決定したことにより、いよいよ絵画制作の開始となり、画家の正信に用命が下った日の様子を次のように記している（注22）。

十月廿九日（前略）弥陀十之故事につき相択ぶ可くの旨、以前に台命あり。横川これを引き、書をもって献ず。「善導観經集記に曰く。仏像の前において結願するは、すでに、阿弥陀經を誦し、阿弥陀仏を念じて、

至心発願すれば、夜に弥陀仏身の真金色を見る。七宝樹下金蓮華上坐にあり。十僧圍繞し、またおのおの一宝樹下に坐す」と。相公御一覽し台襟にかなふ。すなわち台命ありて曰く。鹿野助を私第に召し、先ず一人を図せしめ、台覧に供すべし。夏珪の筆様か、又は馬遠の筆様か、そのほか何れの筆様か思按して図せしむべしの命あり。画紙寸法の紙一枚出ださる。(中略)狩野助を召し、台命をもって絵事を談ず。狩野助曰くに馬遠様可か、然りといへども西指庵御書院の画様は馬遠なり。然らば、李龍眠様然るべきか、まず、一幅筆して台覧に供すべし云々。九品の曼陀羅、これを一覽し、もってこれを書くは可なり云々。(後略)

横川景三(一四一八一—一四九二)は、仏堂に描くべき画題をまず書し、義政に献上した。それが義政の意に適ったので、その画題による草案を図して献上するように、狩野正信に命が下ったのである。その時、十僧図は、中国のどの画家の画本にもとづく筆様にするか。その十僧図の草案として提出する草案は、夏珪の筆様か、また馬遠の筆様か、そのほか誰の筆様が良いかを思案して描かせるようにという台命があったので、狩野正信を召して、そのことを相談したのである。その相談で、狩野正信は筆様を選択する規準として、西指庵の御書院の画様が馬遠様であるのだから、李龍眠様がよいのではないかなどといっている。そして、その時、その草案を描くのに、九品の曼陀羅を参考とするともいっていることに

注目したい。

こうした文章によって知られることは、次のことであろう。先ず、画題が決められ、その後で、それを描く筆様の選択が行われることである。まさしく「絵事を談ずる」ということは、誰の筆様によって描くかを、つまり、中国の画本の決定を検討することなのである。そして、その筆様は、この文章からは、全体にかわるものではなく、ある部分の描き方を示すものと考えられる。この場合をいえば、一人の僧をさまざまな筆様に描きわけることによってでも、如何なる筆様にするかが判断されうるものなのである。また、その筆様は、画題に相応しいというだけで、決定されるものではなかった。ここでは、西指庵の御書院と対比されている様に、室礼さるべき室空間の「場の性格」などからの要請をも考慮に入れているようだ。このように、その判断の基準は、造形的なものからばかりとはいえないようである。

注
23

ついで、十一月二日の条では、狩野正信が草案二幅を描き差し出した一日のことを、次のように『蔭涼軒日録』は記している（注23）。

十一月二日（前略）晚来、東府に謁す。狩野助筆するところの画の草案二幅台覧に供す。狩野曰く。馬遠様然りか、然れども西指庵御書院画像は馬遠様なり。然らば李龍眠様然りか。上意なすべし。御画様相定まれれば、御物画中に李龍眠あり、馬遠筆するところの御画多かるべし。一

覽し、もって調法いたすべく云々。又、九品曼荼羅これを見、本となすは可なり、浄土宗方より召寄せられ賜ふべく由申す。相公曰く。相阿父の喪に在り。来月十日ごろ出仕すべし、出仕以後御倉より取出し、一見に供さるべきなり。曼陀羅のことは調阿に命ずべしの命あり。(後略)

やはり、未だ馬遠様にするか李龍眠様にすべきかは決まっていな様子で、狩野正信は草案二幅を提出したようである。そして、そのどちらに決定するかは上意にまかせるとして、もし画様が決まれば、公方の御倉にある御画にもとづいて調法するというのである。この様に、筆様の選択は、画家の欲求によってなされたものではなく、むしろ、制作を依頼する側の欲求に基づいて、室空間の性格および他の室空間に既存する筆様との兼ね合いなどを演出的に配慮して決定されたのである。究極的には義政の意向に対応してなされた。そして、將軍家が最高の権威者であった当時は、その権威を徹底させるためにも、公方の御倉の御画を絵手本として調法することが選ばれたのである。

さて、具体的な作品にもとづいて筆様による制作が始まるようであるが、ここでも、さらに浄土宗方から取り寄せられる九品曼荼羅をも絵手本として使用することに承諾が与えられていることが注目される。上述したように、馬遠様あるいは李龍眠様のいずれかに画様を選定するために提出した草案は、僧一人を描いたものであったのだから、この九品曼荼羅を別に画本とすることの意味は、僧の描

き方とは別のものの為に使用されるということであろう。筆様による制作において、何よりも重視されているのは、僧一人の描き方によってでも判断されうるものであって、全体の構成法といったものではないのである。とすれば、ここで参考にさるべきものとして取り寄せられた九品曼荼羅は、こうした筆様の画本とは異なる性格を持つものとして障子絵制作にかかわってきたようである。

注 24
注 25

注 26
注 27

さて、東山山荘の筆様は、最終的には、李龍眠様に決定した。十一月廿四日には、画本として本尊が李龍眠筆の文殊維摩、脇が李迪筆の牛二幅の三幅対が狩野宅へ遣わされている（注24）。また、その後、李龍眠の老子青牛図も参考にされるようなこともあった（注25）。こうして、李龍眠の筆様で描かれることになった十僧図は、やがて、翌年の文明十八年三月廿四日の条に、「十僧図十枚、狩野助持参す。愚、台覧に供す。御感有るなり」とあるように、この日に完成をみたのである（注26）。この間に、阿弥陀仏を本尊とする持仏堂の画題は、始めの十僧図から十楽図への変更が考えられたりすることもあったが、結局、十僧図に落ち着いたようである（注27）。

このように、『蔭涼軒日録』は、この東山殿の障子絵の筆様による制作の事情を、かなり詳しく伝えてくれている。その中で、特に興味をひくのは、「筆様」による制作というものは、画家に全てが任された技法的なものではないことである。

注
28

嘗て、筆様というのは、運筆ないし描線的であるよりは、構図ないし図樣的な概念であり、作家は、それによって宋元名家の構図法に習熟して、その大要を把握できるものであって、掛幅類の構図を小単位として、大画面へ展開をはかることが出来るものとされてきた（注28）。しかし、それに対して、実際には図様や構図のみが対象にされることはなく、たとえば、夏珪様を選ぶ時には、これに玉澗様の画法や筆法を用いることがあり得ないように、筆様と筆法は不可分であることが強調されることになった。そして、この筆様による制作の中で、宋元名家の筆法に共通する骨法が定式化され、それが、やがて画体として抽出され、その画体によって自己の主題と様式を自由に展開させることが可能となっていく展開が指摘され、筆様による制作と画体による制作の時代を区別し、筆様による制作が室町時代特有のものであるが確認されたのである（注29）。しかし、いずれにしても、筆様というものを、筆法を含めて宋元名画を図様や構図として把握することと解する点では共通している。ただ、前者が運筆の側面を図様あるいは構図の中に含め、強調していないのに対して、後者が、室町時代の「筆様」と近世の「画体」との展開を強調する視点から「筆様」の筆法の側面を重視している点が異なっているのである（注30）。

注
30

ともあれ、こうした筆法だけではなく構成法を含めたものとして理解される筆様ではあるが、その筆様による制作は、しかし、画家の技法的解釈に任ざられてい

るものではなかった。それは、筆様の選択が、この場合では、上意をまつ他はなかつたことに端的に示されている。さらに、その筆様の選択が、第三者の参加をもって協議されるものであったことに、画家だけに任される技術的なものでなかったことが確認される。前述した等春たちが中国絵画に対してとった画家個人の技法的解決とは少し様相を異にしているようである。たとえば、『蔭涼軒日録』では続けて次のような記事を載せる（注31）。

十二月八日（前略）十僧画草案、相阿出仕以後、相阿と相議定し調すべ

きかの由申す。相公諾す。すなわち台命を狩野助宅に伝う。（後略）

十二月十八日（前略）相阿、狩野助を招く。（中略）小補来る。相共に

十僧の画様を評議する。（後略）

このように、東山殿の十僧図の草案作成段階において、筆様の選択は画家の技術的解釈だけに任されずに、相阿弥、横川景三、龜泉集証が会して、狩野正信とともに協議されるものであった。それは、この描かれるべき画面は、多数が討論することでも構成されうるような要素をもって組み立てられたものであり、その空間は、そうした協議を経ても実現可能な像が配列された世界であったことを物語っている。

前に指摘しておいたように、この持仏堂の絵画製作のために、二つの画本が用意された。その一つは、僧を描くための李龍眠筆の御画であり、もう一つは、浄

注
32

土宗方から取り寄せられた九品曼荼羅である。そして、この場合の李龍眠筆のものは、もし別のもの、たとえば馬遠様のものが選ばれていた場合には、馬遠筆の御画に代わりうるものであった。このことは、これら九品曼荼羅与李龍眠筆の御画とが画家の内的必然性によって結ばれているのではなく、外的な要因で組み合わせられたものであることを物語っている。

ところで、こうした異なる絵画世界を結び付けて一つの新しい世界をつくり出そうとするとき、それぞれの絵画がもっていた有機的な景物の関連性は破られ、別の秩序へ組み込まれてしまうことになる。その様相については、次節でふれることとして、いまは、この障子絵制作にあたって、狩野正信一人の技巧というよりは、画家でない多くの人たちの参加によって筆様が協議されていることを指摘しておくだけにする。そのことは、十二月廿八日の条に記されていることによつて、より具体的に窺える（注32）。

十二月廿八日（前略）東府に謁す。十僧図草案台覧に供す。則ち人大小あり。尤も然るなり。欄干一様になすべし。画史、之に心充を以て一二付くべし云々。李龍眠筆の老子青牛図あり。相阿に命じてこれを見るべし。（後略）

このように、協議した結果を草案として義政に示せば、その結果として、図様の是非が問われており、協議が何に向かってなされていたかを推測させる。「人

の大小は構わない」が、「欄干は一樣であるべきだ」というのである。そしてまだ、十人の僧の図様が不十分なのか李龍眠筆の別の作品を参考にするようにと指示がでている。ところで、ここで注目されることは、「画史の心充を以て一二付くべし」といって、画家である狩野正信の工夫が入るべき余地をも用意していることである。

さて、こうした絵画制作の実情を考察するのに適当な作品が、香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」である。それは、孫君沢の樓閣山水図の影響を受けながらも、伝統的な周文様式が持っている屏風絵の基本構図法の大画面構成の中に、夏珪の瀟湘八景図に由来すると考えられる八景の各景を配したものである。次に、その作品にそいつつ、上述の制作過程を分析する。

III

注 33

図 1

注 34

注 35

図 2

香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」(注 33・図 1)は、先学の考察によつて、岳翁藏丘筆と目されるに至った(注 34)。そして、この時に、この「瀟湘八景図屏風」と同じ原本から成立したと考えられる瀟湘八景図が伊勢に二揃いあったことも紹介された。たしかに、もと伊勢神宮の御師の家の床貼付け絵であったとされる作品、たとえば、浅田家蔵「晴嵐図」(注 35・図 2)や小林家旧蔵「夜雨図」(図 3)の各景と、香雪美術館蔵の屏風に描かれた山市晴嵐、瀟湘夜

注 36
図 3

注 37

注 38

注 39

注 40

雨の各景を表示している部分とを比較すれば、その図様の類似を確認することができる。そして、これら三通りが類似した景物の構成をもって描かれていることによって、これらに共通する原本の存在を予想することは、それほど困難ではない。岳翁蔵丘は、周文、宗湛につながる保守的性格の画家であり、その制作は、自ら積極的に新しい視覚を切り開くものではなく、ある範例を踏襲することが強かったことが指摘されている（注37）。この「瀟湘八景図屏風」も、ある原本にもとづいて制作されていることによって、そのことが確かめられる。

ところで、この香雪美術館の「瀟湘八景図屏風」や伊勢の御師の家からでた一連の瀟湘八景図に使用された粉本として、能阿弥撰『御物御画目録』に記されている夏珪筆の瀟湘八景図小幅が推測されている（注38）。たしかに、その制作の原本となったと想像される夏珪の作品によって、岳翁のみならず、秀盛、雲溪、祥啓らの瀟湘八景図も制作されたと考えられるべき類似点を指摘することができるところである。祥啓の作画が、前述したように、芸阿弥のもとで、公方の御画から粉本を学びとることであった（注39）ことを思い起こす時、その推測の妥当性を認めることができよう。

夏珪と伝える作品は、たとえば東京国立博物館蔵の「山水図」（注40）あるいは静嘉堂蔵の「山水図」にしても、ともに岸辺の土坡の上に樹木を繁らせ、その陰に舟を停泊させるといふ共通した景物と組立をもっている。それは、また、ボ

注 41

図 4

注 42

図 5

ストン美術館蔵の夏珪筆「風雨舟行図」(注41・図4)とも類似した景觀を描くものである。夏珪画は、こうした構成をもっているものとしてつかまえられていたと考えられる。そして、このように把握される夏珪画の概念をもって、岳翁の瀟湘夜雨の景(香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」及び小林家旧蔵「瀟湘夜雨図」)と祥啓が描く瀟湘夜雨の景(白鶴美術館蔵「瀟湘八景画帖」注42・図5)の類似を見れば、この類似は夏珪画として把握されていたであろう景觀の組立であることが知られる。それは、これらの作品が夏珪の瀟湘八景図を絵手本として制作したものであるという推測が正しいことを物語っている。

ところで、同じ作品、前述のように、恐らく『御物御画目録』に記載されている夏珪筆の瀟湘八景図小幅を原本としながらも、祥啓と岳翁は、全く異なる態度で、その作品とかかわっているのである。祥啓が、空間の矮小化や筆線の変化を見せながらも、等春の朽木谷での制作と同じように、まさに写本を作るような姿勢で、小幅の画面を、そのまま画冊として描き上げたのに対して、岳翁は、その小幅をもとに、屏風あるいは床貼付絵のような大画面を制作したのである。岳翁蔵丘は、いわば、夏珪筆の瀟湘八景図を画本としつつ、前に述べた正信の例のように、夏珪の筆様によって大画面を制作したといえる。

岳翁蔵丘は、屏風における基本的構成法である左右両端に重量をかけ、中央を軽くあけるといいう構図を踏襲している。そうした構図に、時に這わされる霞や岸

辺の土坡などで表現される水平線で力学的に安定させながら、孫君沢の樓閣山水図からの影響ともいえる喬木と主山によってもたらされる垂直方向の形態を挿入していく方式をとっていくのが特色である。岳翁蔵丘の主要なモチーフは、垂直方向を構成するように配置されているようである（注43）。

前述の正信の例をもってすれば、九品曼荼羅に相当するのが、岳翁蔵丘の場合は、従来からの屏風画の基本構成法を継承しながらも孫君沢の作風を受け入れた岳翁蔵丘独自の垂直方向を強調する山水図大画面の構図法であり、李龍眠筆の御画にあたるものが、夏珪筆の瀟湘八景図小幅と考えられているものである。

さて、こうした関係によって大画面絵画を制作しようとした時、夏珪様の瀟湘八景の景観はいかなる方式で組み込まれたのであろうか。

たとえば、香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」（図1）の瀟湘夜雨の景と嘗ての床貼付絵の断片である小林家旧蔵の「瀟湘夜雨図」（図3）を比較すれば、良く似た景物をもって描かれた江渚泊舟の情景は、上方に高く突き出して聳える山、下方に樹林を頂く崖と組み合わせられて、三角形の構成をなしていることが類似しているが、瀟湘夜雨を指示している江渚泊舟の景は、両者の作品では描かれている場所が異なっており、上方の山と下方の崖との位置関係に違いがある。小林家旧蔵「瀟湘夜雨図」では、江渚泊舟の景は最も遠方に描かれているが、香雪美術館本の屏風では、江渚泊舟は中景へと引き寄せられている。このことは、画本

に基づく制作が、景物の連関によって生み出される空間をも取り込もうとしているものではなく、ただ、部分的な景物で出来上がる景觀のみを一つの点景として挿入しようとするものであることを示している。

換言すれば、画本は、画面全体の構図を構成するものとして、あるいは主題の決定者として参画しているのではなく、主題を表示する部分の図様の景物の組立のささやかな変化を行うために使用されているにすぎないということである。

しかし、こうした図様を通して描かれている主題を意識していたことは、前章で指摘したところであるが、当時にあつては、一般的なことであつた。この頃では、絵を問うことは、図様を通して、それが意味するものを了解することであつた。前述したところであるが、横川景三が『補庵京華新集』で、瀟湘八景の扇面をみて各景を指摘するのも（注44）、個々の図様を判別し、各景を読み取る行為といえる。また同じく景三が、四季山水の冬景障子をみて、「疑是瀟湘洞庭」というのも（注45）、画景による判断を示している。そして、この様に、図様によって景物が指示する意味を了解することとは、「一条瀑布即廬山」というように（注46）、図様が示す詩意を確認することでもあつた。例えば、描かれた一艘の舟に柳宗元の「江雪詩」の寒江独釣を、あるいは斉の何子季の隠棲した若耶を連想したりすることである（注47）。また、王子猷訪戴逵の乗舟訪友を味わうような具合である（注48）。

注 44

注 45

注 46

注 47

注 48

この様に、この当時にあつては、絵画を鑑賞することとは、図様で示されている点景の意味を問うことであつた。横川景三が、『補庵京華後集』の中に収録されている「扇面」と題する文で、「画を論じ景を問う」というように（注49）、画面の景物に、注目し、それを通して画の世界を論じたのであつた。

それゆゑ、画本として使用されたものが、点景を描くことに用いられていたというのは、その画本のそうした重要性を物語っているといえよう。

筆様による制作とは、まさに、その点景として配されるべき景物を、如何なる図様で描くかを画本に求めたものである。東山山荘の持仏堂の襖絵制作において協議され、指示されたものが図様であつたことを思い起こすとき、この香雪美術館蔵の「瀟湘八景図屏風」の制作のあり方は、そうした筆様での制作の状況を十分にうかがわせるものといふことができる。

以上、室町時代の絵画制作の様相について、中国絵画を画本とする方式を二つに分類し、正信の例によって推測される筆様の制作には、画本の使用が部分（点景）としてであつて、決して等春の例にみるような全体を写すというものでなかつたことに着目し、その二重構造が類似する香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」に筆様の制作の状況をうかがつた。

そこに見出される点景重視は、室町時代特有のものであつた。そこにこそ、こ

の筆様による制作が、この時代しか行われなかった意味を知るのである。中国絵画から図様として主題を提示している部分的なモチーフだけを借用してくるのではない。画様として絵画全体を鑑賞することによって知られる景觀の組立を、学ぶべきものとして制作の際に、手本から獲得してくるのである。それは、決して筆法のみ、あるいは構成法のみというものではない。しかし、また、その筆様は、全体を構成するものではなかった。画本に忠実でありながら、写本とはことなる画本の使用法の制作が筆様による制作といえる。

中国絵画を単に模倣するのではない。中国絵画を手本に使用しながら、絵画制作の時に、そこから何を学びとってくるか、これが問われていたのである。この時、室町時代の人たちは、あくまでも文学に由来する主題を表示する景物を如何に描くかということを最優先としていたといえる。

こうした絵画が制作されている一方で、これとは別種の自然風景を描く絵画も存在していた。次にこの絵画を取上げることによって、室町時代の山水画制作の様相を、今一度、別の角度から考察する。

第九章 「縮地の法」の山水画

丹波福知山市の郊外に、愚中周及に授けられた即休契了の頂相を蔵すること
知られる天寧寺がある。この天寧寺に所蔵される如寄筆「西湖図」を取上げ、室
町時代における西湖図の制作と受容の様相を分析し、室町時代の水墨山水画が現
実風景に係わって制作された時、前章に指摘した文学に由来する山水画とは異な
って、如何なる性格を呈するかを考察するものである。

I

図 1

画は、中国浙江省杭州の名勝西湖を描く。縦四二・〇 cm × 横九〇・八 cm の小幅
の紙本墨画である（図1）。西湖を東から、つまり杭州の城内から望む視点でと
らえ、蘇堤を画面中央の湖水に水平に配し、上部に西岸の山々とその麓に諸寺を
散見させる。画面下方手前は、杭州の城壁が描かれる。画中には、北高峯、飛来
峯、南高峯、銭塘、靈隠寺、冷泉寺、上天竺寺、下天竺、三竺浄山、呼猿洞、九
里松、孤山寺、三賢堂、豊樂樓、湧金門、六橋、雲峯塔、蘇公堤、浄慈寺、南屏
山、銭塘門の書き込みがある。このうち冷泉寺は冷泉亭の、そして雲峯塔は雷峯
塔の誤りであることは、後述する。

落款には「大明遊子樗屋如寄写」とあり、「如寄」の白文方印を押す。

注 1

図 2

注 2

図 3

その描法は、室町時代の水墨山水画が共有する宋代画院の山水画様式の皴法に習った本格的な洗練された筆法とは異なり、雪舟筆「天の橋立図」（京都国立博物館蔵・注1・図2）、秋月筆という「西湖図」（石川県立美術館蔵・注2・図3）に似かようなものである。

これらに共通する写生風の筆致を感じさせる線を主体とする描き方と、更にともに地名を書き入れるという発想は、これらが何かある特別な性格をもって出現してきたものであろうことを予想させる。

そこで、この作品の作者である如寄はいかなる人であるのか、また何故にこうした描法で西湖図は描かれるようになったのかを考察し、この作品のもつ美術史的な位置づけを、雪舟という存在と雪舟派による旧来の室町水墨山水画の革新という動向の中で、把握しようと思う。

II

『本朝画史』は、如寄を樗屋と号す人であり、作品に「大明遊子一翁宗藝」と書き、「遮莫」の印を押す明人であって、雪舟を慕って渡来してきた人ではなからうかという。その作品として「神農」「鍾馗図」、また着色の「人丸像」があり、その賛文は両方とも明人のものであることが、前述の推量を補うものであると指摘する（注3）。

注 3

これを受けて、松下隆章は「花鳥図」を紹介する解説で、その作品には「刑部侍郎」や「画虎類猫」の遊印があり、款記に「大明遊子」とあるところから、やはり明人でわが国に帰化した画人とした（注4）。如寄の作品として、「渡唐天神図」（策彦周良賛）、「花鳥図」二幅（うち一幅に了庵桂悟の賛がある）があるが、これらの賛者は、かつて遣明使として入明した人であることも、これを裏付けものであるという。

しかしながら、杉村勇造は、巖端の書「日東の如寄の帰国するを送るの序」を紹介し、この如寄こそが、画人如寄であることを指摘する（注5）。

それによると、如寄は通称を次郎といい、学問を善くし、絵にも通じ、道理を極めた人物であって、遣明使に従って中国に渡り、各地を遊覧しながら、文人たちと交遊した人であるという。この序文が記された弘治九年（一四九六）は、遣明使として、明応二年（一四九三）に堺から出発した相国寺鹿苑院の堯夫寿安が帰国した年である。なによりも上述の如寄の行動の可能性を物語る。

従来、明人と考えられていた如寄は、日本人であって、中国に渡り、彼の地で文人たちと親しく交遊した画を善くする人物であるという説が、確かなものとして提出されたのである。

ところで、この杉村説を裏付けけるのが、この「西湖図」であり、正木美術館蔵の「人丸図」である。

図 4

注 6

注 7
注 8

注 9

注 10

「人丸図」(図4)は、縦八二・一cm×横三二・八cmの紙本淡彩である。「樗屋一翁如寄筆」の款記と「樗屋」「如寄」「梅月軒」の印章を押し、上部に詹仲和の賛を持つ(注6)。

この詹仲和は、寧波府鄞県四明に生まれ、杭州に寓居したこともある文人で、中年以降は庶士として終わった人であるが、その墨竹は湖州竹派の正統を受け継ぐものであるという。その着賛には、成化七年(一四七一)から正徳八年(一五一三)までのものがあり、十五世紀末に中国に渡った如寄と彼の生存年代はほぼ重なる。そして、如寄の作品にも賛をする了庵桂悟とも、詹仲和は関係があったかもしれない。了庵桂悟もまた中国に渡った人であることから、そうしたことも想像される(注7)。伝雪舟筆の「富士三保清見寺図」(注8)に詹仲和の賛が存在することを思い起こすとき、如寄を取り巻く人たちが、入明した禅僧や中国寧波の文人たちであり、また雪舟とも何らかの関係をもっている人たちであることが知られる。そうした意味で、問題が残されているにせよ、正木美術館に所蔵されている今一幅の如寄筆「人丸図」に、万里集九が着賛していることは注目する必要がある。この題詩は、万里集九の詩文集である『梅花無尽蔵』に収められている「人丸画像、岸日向守需之」(注9)と同文である。周知のように万里集九は雪舟等楊とも親交があった。雪舟は万里集九のために、金山寺図を描き、その景観を説明したことがある程である。「雪舟為余作金山図并叙」(注10)に

収められている。また、如寄と雪舟との結びつきは、万里集九を通して考えられるのである（注11）。

ともあれ、こうした作品を通して、如寄は入明したことのある画を善くする人物であり、中国の文人たちとの交流もあった人で、雪舟と何らかの関係も考えられる人であることが知られる。

III

西湖は、杭州西方に位置し、三方を山に囲まれた湖である。古くからその風光の美しさが親しまれてきた。

西湖が、中国でいかに描き続けられて来たかは、いま余り詳しくふれることはできないが、大体つぎのようである。

蘇軾は、「宋構朝散、彭州に知し、二親を迎待するを送る」の詩の中で、「蜀人、西湖図を画作す」と詠んでおり（注12）、十一世紀ごろには、すでに西湖図が描かれていたことを知る。そして、『西湖攬勝』には、南宋の画院の画家である馬遠などが、西湖の名勝を、「柳浪聞鶯」「両峰挿雲」「平湖秋月」として描いたとあり、また、『絵事備考』を引いて、宝祐年間（一二五三―五八）の画院の侍詔であった陳清波は、西湖全景を描くので有名だったが、他に「断桥残雪」「三潭印月」「雷峰夕照」「蘇堤春曉」「南屏晚鐘」なども描いており、これら

注 13 は、瀟湘八景と一脈通じるものがあって、このころから、西湖十景の制作が盛んになったという（注13）。

注 14 こうした宋代画院の画家が西湖を描いた作品としては、理宗画院の侍詔である李嵩の「西湖図」（上海博物館蔵・注14）や伝葉肖巖の「西湖十景図冊」（台北国立故宫博物院蔵・注15）などが知られている。

注 16 さらに、これら画院の画家ばかりではなく、禅僧たちも好んでこの西湖図を描いていたようである。若芬玉澗らがいる。『図絵宝鑑』の若芬の項には、彼が「錢塘八月の潮」と「西湖雪後の諸峰」を描いたことを記している（注16）、また、雪舟筆「破墨山水図」（東京国立博物館蔵）の題詩で天隠龍沢が指摘するよ

注 17 うに、蜚玉澗も西湖図を描いていた（注17）。そして、室町時代にあつては、玉澗とともに、あるいは、それ以上に評価の高かった南宋の禅僧画家である牧谿もまた西湖図を描いていたことが知られる（注18）。

注 18 しかしながら、この杭州の西湖は、その美しい景観のみならず、ここ
の刺史であった唐の白居易、宋の蘇軾らの事蹟と彼らの文学が、その位置を高く
注 19 したということも無視できないことである（注19）。それは、前述した瀟湘八景
が覚範恵洪と結び着いて愛好されたのと様相を共通している。

IV

それでは、こうした西湖は、わが国ではいかに受けとめられていたものであろうか。当時の禅僧たちの詩文集に依りながら、その事情を明らかにしてみよう。

瀟湘八景図は、一山一亭の題詩のある「平沙落雁図」のように、早くから描かれていた。そして、そうした瀟湘八景を、その時代の禅僧が、いかに受け入れていたかなどといったことについても、秋澗道泉の語録などによって、ほぼ把握することができ、また、義堂周信の詩文集によって、瀟湘八景図の制作と鑑賞のあり方を知ることができることは、前述したところである（注20）。

これに対して、西湖への関心は、さほど鎌倉時代では高くなかったであろうと推測される。公刊されている禅僧の語録詩文集に、西湖を語る言葉は少ない。

それでも、室町時代になると、当時の禅僧たちが愛好した蘇軾や林逋の詩文を通じて西湖に深い関心がもたれるようになってきたようである。

別源円旨（一三六四）は、中国で実際に西湖を体験したことを詠んでいるようであるが（注21）、中巖円月（一三七五）の『東海一漚集』には、この西湖についての知識は文学を読むことによって、一段と親しまれてくる状況が記されている。

蘇軾が「湖上に飲せしが、初めは晴れ後は雨ふれり」の詩の中で「水光潋滟」として、晴れて方に好し、山色空濛として、雨も亦た奇なり、西湖を把って西子に比せんと欲すれば、淡粧濃抹総べて相宜し」と詠んだ一節が、「東坡……題西湖詩

注 22

云」として、そのままメモを綴った中に記録されている（注22）。こうしたことは、西湖が蘇軾の詩を通して、当時の禅僧の意識されるようになったことを物語

注 23

注 24

注 25

っているといえよう（注23）。また、白楽天の詩も同様な意味をもって親しまれることになった（注24）、こうした詩文を通しての西湖のイメージは長く受け継がれていくことになる。そしてさらに、孤山処士林逋の故事もまたおなじく『東海一畝集』に記載されているように（注25）、禅僧にとって、西湖は隠棲した詩人林和靖の住む世界としても意識されたのである。

注 26

こうした事情が語るように、西湖もまた、李白や蘇軾を通じて身近に感じた廬山と同類なものとして（注26）、美しい実景もさることながら、それ以上に文学を通して、つまり蘇軾の詩の世界、林逋の故事の場として親しまれるようになっていくことが知られる。

注 27

そして、このことが、ある一つのイメージを禅僧に与えることになった。詩文が題材としている具体的な現実の場所の景物によって、西湖を把握しようとする傾向である。六橋、放鶴、煙雨、晴雨が主なモチーフとなる。これらを描くことで、西湖は表現されることになった。たとえば、「蘇公堤図」「六橋煙雨図」「孤山放鶴図」などがあげられる（注27）。

このように、中国の風景を文学によって知り、そのイメージを絵画化したものとして、別に瀟湘八景図や廬山図があるが、この西湖図が、特に上述した林和靖

や蘇東坡の事蹟を通して景觀を把握しようとする性格、つまりは、現実の西湖の場所に結びつくものを重視しようとする傾向をもっていることは注目される。瀟湘八景図とは、明らかに異なっている。また、中国での西湖図が、西湖の景觀の美しさを代表させる西湖十景という画題を中心として制作されていたのとも異なった性格をもっていることも注意すべきことであろう。

室町時代においては、西湖は、中国の詩人たちが、嘗てそこで生き、そして生活した現実の世界として意識されていたのである。西湖図は、そうした場所としての風景を描き出すことが求められているようである。瀟湘八景とは全く異なった制作と受容の様相をみるができる。瀟湘八景図が、実景を離れ、精神を臥遊させる観念的抽象的な心の世界を表し、脈絡のない遠近感の不合理な空間処理を求めていた（注28）のに対して、現実の西湖の姿を感じとらせることが求められているのである。

『西湖遊覧志餘』に、国使として正徳年間（一五〇六―一一）に入明した僧がこの西湖を見て、

「昔から、この湖を絵画で知っていた。この世にこんな湖があるとは思わなかったが、今、この湖上を遊んで思うに、画家には、まだ更に工夫しなければならぬものがあるようだ。」

注29 と詠んだ詩が載っている（注29）。彼は、嘗て見た西湖図が、実際の西湖とかけ

図1

V

離れていることを嘆いているのである。詩人たちのイメージを具体的な場所として形象化していた画面を通して想像していた西湖が、現実の風景とちがっている。と知った時、彼は、まだ画家が工夫すべきところがあると指摘したのである。描かれていた西湖図は、現実に目の前に広がっている西湖と比較されるべきものとして意識されていたのである。

それは、瀟湘八景図が気象の表示をも捨て、具体的な場所や景觀に関わらない心を遊ばせる世界として、現実の世界とは全く別の世界をつくり出す性格を持っていたの対して、西湖図には、より具体的に現実の場所に結びつき、現実の西湖とも比較されるような臨場感が要請されていたことを明らかにしてくれる。

さて、如寄筆の「西湖図」（図1）は、あたかも実景を写生したかのような趣きすら感じさせるものであるが、しかし、西湖の広がりや、風景の美しさの表現に重点を置く描写ではない。むしろ、湖をとりまく山々や、その山麓に散在する諸寺院などの所在を具体的に表示することを求めたせいか箱庭のように対岸までもが、はっきりと描かれている不自然さがある。

画面上方右端に五重塔を思わせる高塔を有す高い山が描かれている。雪舟から雪舟派と共通するやや硬いぼきぼきした筆線で輪郭をとり、所々に淡墨の斧劈皴

を施すものである。その短く濃い筆線と淡墨の皴は、あまり整理されていない。その他の所にも、そうした描き方がみられる。各所をこうした筆法で描くのは、前述したところであるが、何かその様式として、雪舟筆の「天の橋立図」、秋月筆という「西湖図」に共通するものがある。写生風な描法の性格を認めることができる。また、「北高峰」などといった書き込みがあるのも、それらに共通する性格を示していると思われる。この北高峰と下方手前の高山との間から蘇堤が画面左へと続いていく。北高峰の右側にかすかに認められるのが、保叔塔なのだろうか。

注 30
ところで、『西湖遊覧志』によれば、画面に名称の書き込みがある北高峰の七重塔は唐代天宝年間に創建されたが、のち、会昌の廃仏で破損されてしまい。その後、一度、銭王が修復し、蘇軾も「言遊高峰塔 尊食治野装（後略）」と詠んだ詩を作ったこともあるが、咸淳七年（一二七一）に再び焼失してしまったと記載されている（注30）。

注 31
おそらく、ここに描かれている塔は、『西湖遊覧志』の序文が記される嘉靖年間まで（注31）も再建されておらず、実見によるものではなからう。

北高峰の左に隣する飛來峰は、インドの靈鷲山の小さな峰が飛んで来たという伝説によって名付けられたものである。この画面では奥まった遠山にその名が記されているが、それは、『西湖遊覧志』によると、靈隱、天竺兩山の間にありと

注 32

される（注 32）。画家が地理関係を誤ったものと考えられる。後述するように、呼猿洞は飛來峰の西、冷泉亭の左にあるというものだから、画面の中程に描かれている輪郭線と短い皴法をもつ山の頂き近く、右側に二つ突き出す峰をいうのであろう。靈隱寺は、晋の咸和元年（三二六）に創建され、宋の景德四年（一〇〇七）に禅寺となったものである（注 33）。わが国の禅僧たちにもなじみの深い寺である。この寺の左に記されている「冷泉寺」は、『西湖遊覧志』には、唐の刺史であった元稹が創建した冷泉亭であり、冷泉の二字は白居易が、亭の字は蘇軾が書いた扁額があったという（注 34）。そして、冷泉亭は、靈隱寺の十境の一つでもある（注 35）。冷泉亭の左にある呼猿洞は、晋の慧理が嘗て猿を畜った旧跡であり、これもまた、靈隱寺の境地の一つである（注 36）。呼猿洞の左に書き込まれている「三竺浄山」は、上天竺、中天竺、下天竺を総称したものである。『武林旧事』によれば、「三天竺、自靈鷲至上天竺郎当嶺止」とある（注 37）。

注 37

『西湖遊覧志』には、下天竺寺は、靈鷲山麓にあって、晋の慧理によって創建されてのち、幾多の寺名変更を経て、慶元三年（一一九七）には、天竺靈隱寺と改められたという。その周囲は岩壑が素晴らしいらしい（注 38）。画面は、その状況を描き出したものである。中天竺寺は、稽留峰の北にあり、隋代に建立されたのち、政和年間に天寧万寿永祚禅寺と改められた（注 39）。上天竺寺は、晋の天福年間に建立され、靈感観音院と称した歴史をもつが、慶元三年（一一九七）

注 38

注 39

注 40

には、天台教寺と改められ、元末に焼失してしまったが、明初に再建されたという（注40）。

こうした北高峰を中心とする場面から目を下方に転ずると、蘇堤と孤山が望まれる。

注 41

蘇堤が、画面のほぼ中央を水平に横切り、孤山が描かれている辺りに、「九里松」という書き込みがある。九里松は、唐の刺史であった袁仁敬が、靈竺に達するまでの九里にわたって松を植えた並木をいう。この九里松径もまた靈隱寺の境地の一つである（注41）。このあたりは荷花が多く、西湖十景の一つとなっている「麴院風荷」の場所である（注42）。しかしながら、十景の方の書き込みではなく、九里松が選ばれていることに、この画面設定と書き込みの意図が窺えそうである。

注 42

注 43

湖に浮かぶ孤山には、「孤山寺」と「三賢堂」の書き込みがある。「西湖遊覧志」には、陳の天嘉年間に永福寺として創建され、宋代に広化寺となったのが孤山寺であり（注43）、三賢堂は、白楽天、林和靖、蘇東坡を祀ったものという（注44）。ここ孤山は、林和靖が隠棲していた所としても著名である。

注 44

注 45

蘇公堤は、周知のように、蘇軾が杭州の太守であった時に、西湖を南北に結んだ堤であり、六橋をもつことで有名である（注45）。西湖十景の一つである「蘇堤春曉」は、ここに植えた柳と桃の美しい風景をめぐるものである（注46）。

注 46

しかし、この画面にあっては、そうした風情は感じられず、三々五々と行きかう人たちと四つの橋が見える堤を描き出すに過ぎない。この堤を表示する「蘇公堤」の書き込みは、上方にあって、やや不明確な指示となっている。

蘇堤によって結ばれた南側の方角に「南高峯」と「錢塘」の書き込みがある。

南高峯は、北高峯に対比されるものであり、『西湖遊覧志』によれば、山頂に栄国禅寺があり、そこからの西湖の眺望は全景を尽くすという（注47）。北高峯が靈隠寺の境地であるのに対し、南高峯は、浄慈寺のそれである。左方の山に「錢塘」と記されているが、画中に見えない錢塘江を指示するのであろう。

さて、目を再び右端下方に転ずると、孤山のこちらがわに「豊楽楼」と記される建築物をみとめることができる。

この豊楽楼について、『西湖遊覧志』は、湧金門を出た北側にある樓閣であつて、宋初に建立されたが、元末に焼失してしまい、嘉靖二十年（一五四一）に再建されたものであるといっている（注48）。これによると、もし、これが現実の景を描いたものであるとするならば、その制作時期は、嘉靖二十年以後のこととなる。画面右下の樓門に「湧金門」と記されており、その背後上方すぐのところに見える建物に「豊楽楼」とある。たしかに、この画面では、豊楽楼と湧金門とは関連させて描かれており、あたかもその位置が正しく描かれているように思わせて、現実風景を忠実に把握して制作されたかの感を抱かせる。しかし、この湧

金門と画面下方左端に描かれている錢塘門の位置が、実は逆であることを知った時、ここに、このように描かれている豊樂楼と湧金門の現実性は失われてしまうことになる。

杭州の城内から西湖を西に眺めた時、城門は北から錢塘門、湧金門、清波門となり（注49）、画面の右側に錢塘門、左側に湧金門が位置するように描かれなければならない。また、この豊樂楼の左右に描かれている橋を、孤山につながる白堤の断桥と西冷橋とみるならば、この湧金門は、むしろ位置としては錢塘門と理解すべきであろう。画面には二つの城門しか描かれていないので、三つの門のどれにあてるかは困難なことであるが、湧金門と豊樂楼は、錢塘門の位置を考えれば、必ずしも現実の場所を明示しているとはいえない。さらに、画面下方左端に描かれている門は、雷峰塔、淨慈寺などと関連させれば、清波門であるとみた方が理解しやすい。とすれば、湧金門がはっきりしないことになる。このことは、あるいは、豊樂楼そのものが存在しない時期に描かれ、湧金門と関連づけられたために生じた矛盾を示しているともいえるであろう。

ここに至って、あたかも現実風景を描写しているかのように見える画面でありながらも、この画面には、眼ではなく、実は文学のような言葉による別の知識から由来する風景が展開していることを知るのである。

それは、画面の湧金門の左側に記されている「六橋」という文字にも認めるこ

とができる。これは、六橋と蘇堤が画家の意識の中で結びついていないことを示している。六橋は六橋として意識され、それを画面に表そうとした時に、現実の景と結びついていない知識の不足がこうした事態をひき起こしたと考えられる。ここは、恐らく断橋を描いていよう。六橋は、画面の中央を横切る蘇堤の橋に記されなければならないのである。

さらに、目を左方に転じてみると、「雲峯塔」「南屏山」「浄慈寺」の書き込みがあり、その景が広がっている。

注 50
浄慈寺は、南屏山にある。顕徳元年（九五四）呉越王によって創建され、始めは慧日永明院といったが、紹興年間に浄慈寺と改められた。幾度か、焼失と再興を繰り返したが、この時代も存続している禅寺である（注50）。前述の北高峯の靈隠寺とともに名利であって、わが国においてもよく知られたものである。「雲峯塔」は「雷峯塔」の誤りである。この雷峯塔は、南屏山の支脈である雷峯にある塔で、呉越王の妃によって建立されたものである（注51）。

注 52
また、この辺りは、「南屏晚鐘」「雷峯夕照」という西湖十景に選ばれた名勝でもある（注52）。しかし、画家は、ここでも西湖十景を描かず、別の地名、寺名、塔名を書き込むだけである。

以上のように、この作品には西湖をとりまく景観が描かれていたが、その特色は次のようにまとめることができる。

まず、画面は西湖を中心に据え、雪舟以来の雪舟派につながる写生風の様式で描かれ、地名の書き込みまで添えてあるが、描かれた景物をみると、それは、必ずしも現実風景の正確な描写ではない。それにもかかわらず、前述のように、あたかも実景を写生したかといわれる雪舟の「天の橋立図」に見るような様式をとることが注目される。また、ここに取り上げられた景物や景觀は、西湖十景にある蘇堤春曉、断桥残雪、雷峯夕照、曲院風荷、平湖秋月、柳波聞鶯、花港觀魚、南屏晚鐘、三潭印月、双峯挿雲といった景ではない。そして、当然描かれても不思議でない保叔塔、六和塔といった名所は描かれておらず、北高峯の靈隱寺、南屏山の浄慈寺といった名刹とその十境が中心となっている。蘇堤や六橋は描かれているが、別のものとして意識されている。白堤の断桥は明確に表示されていないのに、あまりなじみのない豊樂樓が大きく描かれていることが注目される。つぎに、こうした特色について、他の作品との比較を通じて、その意味するところを考察してみよう。

IV

西湖図は、十六世紀後半になると、狩野派や雲谷派の作例を見出すことができるが、室町時代に制作されたものは、数点が伝えられるにすぎない。

注
53

鷗斎筆「西湖図屏風」（注40・図5）は、紙本墨画である。画面の左右両端に

山岳を描いて重く、中央に湖水を描いて軽くするという室町時代水墨山水図屏風の一般的構図のもとに、西湖の景色を描くものである。左右に、それぞれ北高峯と靈隱寺、南高峯と浄慈寺を描き、中央に蘇堤を水平に渡して西湖の広がりを描く。画面下方に杭州の城壁を配するもの、前述の如寄の「西湖図」とほぼ似通う景観である。しかし、その画面は、ゆったりとした空間構成と習熟した筆致をもって描かれており、如寄のそれと明らかに異なる制作態度をとっている。更に、視点が如寄に較べてやや高く、蘇堤の西側、裏湖が描かれていること、そして、三潭印月や蘇堤の第三橋での観魚である花港観魚という西湖十景の景観も描かれていることなども、その差異として注目される。

この鷗斎筆の「西湖図屏風」では、やや高い視点による俯瞰視と煙霧の多用によって、西湖の広がりと湿潤な大気の表現に成功しているものの、必ずしも個々の景物がどのような地理的な関係にあるのかを明確に表示しようとはしていないようである。北高峯を軸とする靈隱寺、三天竺の関係も、右隻に北高峯と靈隱寺と思われるものが描かれているのに、三天竺は左隻の南高峯に引き寄せられ、両隻をつなぐ中央部には本来無くてもよい遠山が描かれる。地理的には、この遠山の場所に靈隱寺に連なる三天竺が描かれるはずであった。こうした景物の配置変更は、屏風絵構成の基本的構図の枠に描くべき景物を嵌め込むためになされている。左隻を雪景の山岳として南高峯を配した構成は、この作品が室町時代の大画

面制作の基本構図に従って西湖の景觀を描いたものであり、現実の西湖のありさまを感じさせることを強く意識していた前述の如寄のそれとのちがいを明らかにしている。

ところで、如寄筆の「西湖図」には無かった三潭印月を西湖の中に配し、孤山の描写にも断桥と西冷橋をはっきりと示すことのできる高い俯瞰視を以て描かれている前述の鵬斎筆のそれに近い作品が、狩野元信筆として伝えられている。石川県立美術館蔵の一幅である（注54）。その画面は、下段の杭州城壁、中段の蘇堤を水平の軸とし、上段左右に北高峯を配して垂直の軸を対称的に構成し、下方の安定を支えるものとして、左右にそれぞれ斜め方向に三角に形づくられた丘を描くものである。右方の山頂近くに描かれているのは保叔塔であり、左方の浄慈寺から湖中に突出する丘に聳えるのは雷峯塔であろう。画面中央の湖水が広がる中には、孤山が、上部の三天竺と下方の湧金門へとS字形に続く方向性と形をもって描かれている。孤山へと渡された断桥と西冷橋が水平に配されているのも、画面に安定感と静けさをもたらす。孤山と雷峯塔との中間に水平に描かれているのが、三潭印月である。蘇堤の背後に裏湖が見えないことから、鵬斎筆の「西湖図屏風」より視点は低い。この画面は、鵬斎のそれが当時の大画面の基本的構図に則って景物を拡散させ、西湖の景觀を描くのに拠り所としたものとほぼ類似した景觀構成をとっていることから、あるいは、両者は同一の作品を祖本としている

るとも推測することができよう。

また、大徳寺真珠庵の通遷軒にも、狩野元信筆と伝える「西湖図襖絵」がある（注 55・図 6）。現在は、南北の両側に分け四面ずつはめられている。北側の孤山が描かれている方を南側の南高峯が描かれている画面の左側に置くと構図は繋がり、西湖の景が湖水を中心として広がっていく。蘇堤はつながり、雪山も左端にくることからも、この構成で不都合はない。

さて、こう構成された「西湖図襖絵」は、下方に杭州の城壁と湧金門を描いており、画面中段に蘇堤を配するという構成をとるのは、前述した「西湖図」や、更には如寄筆の「西湖図」にも共通する景観構成であるが、孤山は左端へ、南高峯は右上方へ描かれており、西湖の姿を別の角度から眺めて描こうとしているのかもしれない可能性を指摘することができる。あるいは、地理的狀況を無視したものであるかもしれない。如寄や鷗斎たちとも異なったものであることが、注目される。右上方に突出する峯が南高峯であろう。何時のものかは不明であるが、この峯とその山頂付近に立つ塔には、「南高峯」と「雷峯塔」と判読できる書き込みのある小紙片が貼られている。普通ならば、画面の右方に聳えるのは北高峯であるが、この峯を南高峯と認識できるのは、孤山の位置と右下方に描かれている靈隠寺の存在である。従来の西湖図が、西湖を杭州城内から西に向かって眺める景観を描いていたのであるが、この画面は、北から南へと西湖を見ている景色

注 56
図 3

として描こうとしたと解釈することができる。しかし、この構成は西湖の地理を上手く表現することには成功していない。蘇堤を画面中段に水平に配した時、全ての方位は狂い、景物はその地理的連関を満たすことが出来なくなってしまったからである。画面中央上段に重ねられた山々に散在する寺々は、三天竺であろう。本来ならば、この西湖図にあっては、右側の靈隠寺と南高峯の間に、三天竺は位置しているはずなのである。それが、この場所に描かれているのは、この画がそれぞれの景物の地理的関係の整合性にはあまり重点を置いていないことを物語っている。

以上の三点の作品が、描くべく選択した景物の中に西湖十景の三潭印月を共有し、しかもその様式が室町時代水墨山水画の大画面のそれと共通するのに対し、今一つ秋月筆という「西湖図」が、異質なものとして存在する。

この作品（注56・図3）は、画面左上部に「杭州西湖之図」と墨書され、「□北京会同館作此図弘治玖年閏三月拾三日」という年記をもつものである。嘗ては雪舟の作品とされていたが、今は秋月等観の作と考えられている。

その描法は、秋月の他の作品が、例えば山水図が雪舟直伝の本格的な夏珪様の様式をもっているのに対して、この如寄筆「西湖図」さらには雪舟筆「天の橋立図」に類似する描法であって、ある種の写生風な様式といえる。

先に述べた鷗斎や元信の作と伝えられる西湖図とは異なり、画面に三潭印月は

ない。むしろ如寄のそれと描法のみならず景觀のとらえ方も似ている。下方に杭州の城壁を水平に配し、西湖を東から中央正面に大きく描き、孤山と蘇堤を中段に配し、上段に北高峯と南高峯を対称的に突出させるものである。この作品は筆線が細く、景物も集積して表現されている。如寄のそれが、やや景物と景物との連関に余白ともいうべき曖昧さを感じさせるのと比較すると、現実の距離感を狭めてまでに対象を明確に把握しようとする態度が強く感じられる。注目すべきことである。西湖一面に描き尽くされた波は、如寄のそれが一部分だけにしか施されていなかったのと対照的である。

この作品にも書き込みがあり、錢塘門、勇金門、清波門、蘇公堤、六橋、三賢堂、保叔寺塔、惠果寺、北高峯、靈隱寺、飛來峯、三天竺、南高峯と読まれる。書き込みはないが、画面下方に描かれるのが断桥、左下方のは南屏山、雷峯塔を表示する景物であろう。

この作品は、墨書によって画家が入明中に描いたものであることが知られる。しかし、画面に記された蘇公堤と六橋は、離れた所に記されており、しかも明らかにそれらを別のものと意識している。恐らく秋月は西湖を眺めたことがあるだろう。にもかかわらず、この画面における錯誤は、一体何を語っているのだろうか。六橋は、何故にこれほど尊重されなければならなかったのだろうか。前述したように、如寄筆の「西湖図」にも蘇公堤と六橋との書き込みは認められた。し

かも、それはまるでこの秋月の作品のそれと場所を逆転したところに記されたものであった。

六橋と蘇堤を離して書かなければならなかった動機とは一体何であったのだろうか。また、前述の鷗斎筆などの景観をとる作品と書き込みをもつ秋月の作、さらに如寄などの西湖図とは、単に三潭印月の有無、書き込みの有無といったことだけの差といえるのだろうか。

この差異を明らかにするためにも、室町時代にあつて西湖図は、いかに制作され、鑑賞されていたかを、いま一度、別の視点から考察してみることにする。

V

すでに、前述したところであるが、西湖図は瀟湘八景図とはちがい、蘇東坡、林和靖などの詩文や行状を通して親しまれた結果、現実の場所と結び付けて把握され、絵画化される特色をもっていた。こうした画面は、何を求め、どこを工夫して描かれていたのであるか。その傾向を題詩を手がかりにして考察する。

注
57

『翰林葫蘆集』にみる景徐周麟の姿勢は、この如寄筆の「西湖図」あるいは室町時代後期の西湖図の見方を示すものであろう。彼は、「題西湖」（注57）で、

「菴三百六十の湖辺

一日一遊すれば一年を終える

画裏に先ず和靖の宅を尋ねん

扁舟は夢を載す早梅の前」

と詠んでいる。

ここで、彼が西湖図に見ようとしているものは、明らかに、画中の小舟を通して尋ねようとする林和靖の草廬であって、西湖の風光の美しさを主張するものではない。

また、同じく景徐周麟は、「西湖図」と題して次のようにいう（注58）。

「筆端の縮地、これ神品なり

多少の僧廬、多少の山

三百六十水面に連なり

秋冬春夏に羣顔を換う

蘇公の堤畔、柳は径を蔵し

和靖の宅前、梅は湾に臥す

識らんと欲す 雪時の奇絶なる処を 上方の楼閣は、人間にあらず」

「縮地」された画面の中に蘇東坡や林和靖が生きていた世界をみようとするのである。

ところで、『古画備考』が引く「季英の説」は、雪舟の画技にふれて、

「（前略）雪舟が、餘杭城裡の勝概を描いている。西湖の大きな広がり、碧の瑠璃のようであり、昇寺は山を抱き、山は寺をだいている。連なっているのは、湖や山の殿閣や寺社なのだろう。坐っている所からでも、明らかにはっきりとみえる。縮地の方法があるのかと疑う程である。きっと、筆が一本の画梁となったのだろう。天下の壮観だ。どうして、こ

こを、そのまま過ぎさせることができるであろうか。（後略）」
と述べている（注59）。

雪舟が西湖図を描いていたことは、この他にも天隱龍沢が題詩する「扇面西湖図」が『翠竹真如集』にみえ、雪舟自身入明中にしばしば西湖を訪れ、雨につけ晴れにつけ写生していたことが記されている（注60）。こうした体験をした雪舟が、帰国後、西湖図を描く場合の方法が、「縮地」の法というのである。景徐周麟のいう「縮地」との共通性が考えられなければならない。それは、当時の水墨山水画制作にあつては、別種の態度をいったものと考えられる。

彦龍周興の『半陶文集』にある「四景図一景一幅 揚知客筆 春」には、「春の景色というのは、私も知っているが、遠望すれば春霞たなびき、近視すれば鶯鳴く世界である。今、絵を見ると、遠くのはそんな風である。近くのを論じてみると、尖塔は山腹に聳え、下には寺も見え。煙雨にかすむ楼台は花や柳に囲まれ、その緑は山麓まで連なっている。所々には人家も見え、町や野に桃や杏の花が咲き、鶯も燕も賑やかに歌っている。ずっと向こうには遠い村々が見え、遙かにかすんでいる。渚も水がとけ、水鳥たちも遊んでいる様子だ。宋人が西湖の詩の中で言った『まるで錦のような華やかな鶯や花の世界』を元暉の水墨画に変えたものなのだ。元暉は誰かといえ、雪舟その人である。雪舟は、嘗て

入明し、錢塘や金陵の山々を目の当たりにして胸中にしっかりと留めて帰って来たのであろう。今は、そうした胸の中にしまいこんできた世界を吐き出しているのだ。いいことではないか。私もこの絵に数日対面している、これを始めて見た時に較べ、少しずつ絵の世界に取りつき易くなってきた。直接には、水墨の図をとりながら、鶯鳴き花咲く世界に変えているのだ。絵のよくわかる人と論じたいものだ。」

という評語がある（注62）。

ここで見出されるように、雪舟にとって描くことは、中国で体験した实景の心象をもとに現実らしく景を再現することにあるという。宋人の詩に詠われていた情景を目の当たりに見えるように描き出すことであるという。必ずしも実写ではないが、現実感をもつ世界を生み出すことであった。しかし、彦龍周興には、この技法はやや抵抗があったらしい。初めは、入っていき難かったようだ。数日して、漸く、この画の世界を味わうことができたのである。

ところで、こうした鑑賞を要求している雪舟の西湖図の制作態度は、万里集九の『梅花無尽蔵』にみられる金山寺図の制作についての記述に確かめることができる（注63）。雪舟は集九のために描いた金山寺図について、その画中景物の一つ一つを指で示しながら、寺内の様子を説明し、更に雪舟がそこで身をもって見聞した様々の事柄についてまでを語り聞かせて、まだその地を踏んだことのない

者までを自ら金山寺中に遊ぶ境地に誘ったのである。

これは、雪舟の作画態度に多分に説明的（案内的）意図が含まれていることを物語る。

注 64

ところで、すでに加藤繁が指摘するところ（注 64）であるが、金山寺の二塔は雪舟の入明時には焼失しており、彼は実見することはできなかったはずである。

注 65

しかし、彼の作と伝える「金山寺図」（注 65）、あるいは実際の旅程が記されている「唐土勝景図巻」（注 66）には、二塔が描かれており、また万里集九が見た

注 67

ものも、「梅花無尽蔵」には「兩塔巍然」と存在していたのである（注 67）。このことは、雪舟が実景を描いたという作品の性格が、必ずしも実景そのものをそ

のままに写生したものではなく、その場所を説明するために失われたものまでも復元して描くという、ある知識にもとづく作為による制作であることを物語っている。

また、こうした性格は、すでに村野浩も指摘するように、秋月筆という「西湖図」でも同様に見ることができる。秋月も、西湖を実際に体験したであろう。しかし、その「西湖図」に見られるのは、その時に見た実景の観察体験の印象と雪舟譲りの山水図制作の技法によりながらも、強く表れているのは「浙江通志」など版本の地志の挿絵図のと共通する景観把握と線描である。それは、「それぞれに、西湖周辺に実在する重要な景物を殆ど含み、その付近を周遊散策して、そこ

注 68
注 69

に散在する名山や名刹その他の見所を誤りなく案内し、その印象を的確に伝達する」（注68）ものとして提示する方式である。「その景内に入って、周遊觀光する場合、むしろ現実的であるとさえ見られる」（注69）画面をいかに構成するかが求められていたのである。

前述した「縮地」による表現とは、まさにこうした態度によって生み出されたものではなからうか。

こうした絵画制作は、明らかに詩画軸の、さらには四季山水図、瀟湘八景図の制作に求められていたものとはことなる制作の様相を示してくれる。それは、西湖図が求めていた性質が生み出した制作方式といえるだろう。

VI

今一度、如寄筆の「西湖図」の特色をふりかえってみよう。西湖図は、瀟湘八景図といった文学の世界を絵画化したものとは異なる性質をもつものであり、現実の風景を語るものとして具体性をもつことが要求されていた。

ところで、こうした西湖図も二種類の様式に分類することができる。そして、特にこの如寄筆の「西湖図」のような写生風の描き方のものは、雪舟のそれを受け継ぐものと考えられる。当時の人たちがいう「縮地」の技法によって制作されたものであろう。その「縮地」の方法とは、実景をそのまま写生することではな

く、ある知識を背景として、知識で得られた世界をいかにも現実らしく描くものであった。それは、また秋月等観筆の「西湖図」にも共通するものである。その特色は、景物を常に周囲の景物との正しい地理的關係において描くことを主眼としたものであった。そして、その描写は、あまり整理されない数多くの曲線によって現実感を持ち込もうとするものであった。今一つの鷗斎筆の「西湖図屏風」などが、景物の具体的提示ではなく、整理された構図と洗練された筆致によって、心をあそばせる静寂な広がりを求めていたのとは対照的である。そして、この二つの系譜の異なりは、構図や筆法のちがい、そして書き込みの有無といったものだけではない。とりあげる景物の取扱い方にも顕著な差をみるのである。

如寄や秋月の作である「西湖図」に共通するのは、描かれている景物に寺院が多いということである。画面には詩的な景觀を表示するモチーフ、例えば西湖十景などといったものは重視されていない。風光明媚な名所としての西湖、あるいはそうした風景を詠んだ詩の世界が展開している詩的世界としての理想境であるよりは、むしろ名刹の集合する世界として認識されているようである。それは、何よりも、あの六橋の重視に具体的に示されている。前述のように、如寄筆、そして秋月筆の「西湖図」の両方ともに六橋の書き込みがあるが、それらは、もはや蘇堤とは切り離されて、その存在を主張しているようである。詩的景物である断橋よりも六橋が重視されているのであるが、それは、蘇軾との関連において画

注 70

注 71

注 72

中に持ち込まれたものではない。『了幻集』で、古劍妙快が「浄慈」と題し六橋を詠うように（注70）、浄慈寺の十境（注71）の一つとして意識されていたと考えられる。そのことは、画中に文字で書き込まれているもののうち、飛來峯、冷泉亭、呼猿洞、北高峯、九里松径が、靈隱寺の十境（注72）であり、南屏山、南高峯、六橋が浄慈寺のそれであることによって確かめられる。

注 73

このように、如寄筆などの西湖図に見られるものは、もはや詩の世界とは別種の景物が尊重された世界であることを知るのである。策彦周良は、紫宸殿にある屏風の西湖十景を三天竺寺、~~妙~~院、雪（雷）峯塔、南高峯、浄慈寺、北高峯、保叔寺、講寺、孤山、靈隱寺と題して詠んでいる（注73）。中国の西湖十景とは全く別のものである。あるいは、こうした策彦周良の題詩の態度こそが、当時の禅僧たちの西湖に対する一般的な意識であったといえよう。西湖図に禅刹とその境地を読み取ることが、禅林での西湖の受容の在り方だったのだ。もはや、西湖は、蘇軾あるいは林逋などといった詩人の世界としてばかりではなく、自ら禅僧として、禅宗に関係する世界として意識されるものとなった。西湖図は、それを実感するために存在しなければならなかったのである。

このように、室町時代の水墨山水画が、その伝統として「心画」という非現実感を強調した画面を提出するものであったとき、西湖に題材を求めたものは、それらとは少し性格を異としていた。むしろ現実感を持たせることを重視したので

ある。この西湖図は、特に雪舟を祖とする雲谷派に多く描かれ継がれいくが、その様式は、別種の系統である狩野派などのそれが、広がりや情趣を尊重するものとして、整理された構図と筆致でなされているのとは別であって、雪舟筆「天の橋立図」、秋月筆「西湖図」の技法に繋がる。この技法は、雪舟にあっては、本格的な様式である夏珪様のものでなく、「縮地」と呼ばれているものと考えられる。こうした技法によって現実感の導入を試みたのである。それは、あらたなる前進であったといえよう。しかしながら、ここでも、それは写生として実景を写し取るものではなかったことを繰り返しておこう。

如寄もまた、こうした系譜に位置している画家であることを知る。それは、また可能性として指摘されていた雪舟門人であることを作品が語るのである。

室町時代の水墨山水画は、禅僧たちが理想的な世界として求めていた中国の風景を、絵画として眼前に提出するものであった。西湖図もまた、そうした性質をもっていることは、言うまでもない。しかし、そうした西湖図は、他の山水図が必ずしも実際の風景に結びつく現実感を要求していないのに対して、ある種の現実感を持つことが求められていた。それが、西湖図の特色である。

最初は、蘇軾や白居易が大守として生きて、詩を詠んでいた世界として、林逋の隠棲し、詩作した場所として意識されることから、ある種の具体性と現実性が求められたが、やがて、禅宗にゆかりある理想の聖地として意識されることへ比

重は傾いた。

こうした意識は、常に現実の世界に関わりながら、それを現実の風景として見ようとしているのではないことが、注目される。現実の自然風景に、過去の世界や理想の精神的境地を見取るとする姿勢である。「縮地の法」として、雪舟たちが試みた技法は、そうした山水画の性格を具現化するための手段ということができよう。現実に係わりながら、現実をそのまま認識しようとするのではなく、その背後に理想を見ようとする態度である。雪舟が「天の橋立図」(図2)の前景の栗田半島の背後に不思議な遠山を描くのは、この作品が単なる写生でないことを示している。類似する不思議な遠山は、雪舟の絶筆とされる牧松周省と了庵桂悟の題詩をもつ「山水図」(大原家蔵・注74)にも表れている。それは、「天の橋立図」もまた、現実自然をそのまま描いたものではなく、非現実的な世界の提示であることを物語っている。

「縮地の法」は、こうした雪舟の自然との関わり、山水画への願いを示す技法ということができる。それは、旧来の室町山水画が持っていた山水画を革新しようとする試みといえる。

こうした動向の中に、桃山時代に狩野派を中心として、絵画に現実感を持ち込むことが試みられるようになる(注75)。

図 2

注 74

注 75

I

中国から新しい文化として伝来した水墨画を、わが国の禅僧たちは如何に摂取していたか。禅林での水墨画の受容のあり方には、その過程として三段階を指摘することができよう。

その初期は、主として、わが国の禅林も中国のそれと同質な世界でありたいと願望し、その文化的状況を共有しようとする態度に支えられた受容のあり方である。それは、文人の墨戯に影響されて、当時の中国の禅林で流行していた禅僧の墨戯を、そのまま吸収しようとした段階である。墨梅などに見られる中国の禅僧の墨戯に共通する主題の選択や様式の使用が、その態度を物語っている。また、そうした墨梅を鑑賞する場合でも、その姿勢には、中国人の禅僧が見せた鑑賞態度とさほど差がないことに、その状況を確認することができる。

しかし、こうした墨梅への関わりであったものも、時代が下がるにつれて、わが国の禅僧の墨梅に対する態度は、すこし変化を見せる。中国の禅僧たちが墨梅に求めていたものとは異なるものを求めようとする。彼らは、墨梅を通して、彼らが強く憧れている中国の詩人の世界を、とりわけ梅に縁のある林逋（林和靖）の世界を感じ取ろうとする。

こんな風に墨梅を理解しようとする方へ関心が移行したことには、当時の禅僧たちが、墨梅を制作することよりも、むしろ、墨梅を鑑賞することの方をより重視していたことに原因すると考えられる。そのことは、禅僧たちが自ら描く側よりも、多くの場合、鑑賞の側にいたことを知ることによっても確認することができる。墨梅は、何のために描かれるようになったかということをも、当時の禅僧たちは、それほど強く意識はしていなかったようである。中国の禅僧たちが目指していた制作の意図までを考慮することはなかったともいえる。制作者の側の立場に立とうすることは、この時期には見られない。この時代の墨梅などの作品は、その画家の性格は明らかでないが、禅僧たちの制作したものとは考えられない。禅僧たちが、自ら鑑賞する墨戲の制作に積極的に参加してくるのは十四世紀後半のことである。まだ、この時にあっては、如何に描くか、何をどう描くかということよりも、描かれている墨戲の作品を如何に鑑賞すべきかが、当時の禅僧たちの関心事であったといえよう。中国の禅林では、こうした墨梅がいかに鑑賞されていたかを知ることであった。それと同じことをしようとするのであった。それは、情報として言葉で伝えられている詩文を読むことにあった。そして、そうすることによって知らされたのは、梅そのものを愛した中国人の存在である。やがて、彼らへの関心ということが始まる。それは、中国への関心や、中国語の習得、つまり、中国文学への関心が引き起こしたことであつたかも知れない。

彼らの関心が、墨梅を通して、彼らが強く憧れた中国の詩人の世界を、とりわけ、梅に縁のある林逋（林和靖）の世界を感じ取ろうとするものになった結果、中国の墨梅とは性格を異とする墨梅として成立することになり、中国で墨梅が新しい作風展開を遂げても、その展開の意図を正しく理解することはなかった。その新しい様式を受容しながらも、それとは別の意図をもって、わが国では墨梅が制作されることになる。もはや、中国の墨梅が求めるように、梅そのものの存在の美しさに関わろうとすることはなくなる。梅の姿の美しさを描き出そうとはしなくなってくる。描き出された墨梅は、林和靖の生き方を象徴するものへと変質してしまったのである。墨梅は、一つの標識のような性格を持つことになったのである。

十四世紀後半、中国にわたり、禅を学ぶとともに、その禅林で行われていた禅僧の墨戲の習慣を知った禅僧たちは、自分でも、そうした水墨画を制作するようになる。そして、自ら、前述した性格の墨梅のあり方に相応しい様式を見つけたと努める。それは、筆使いという技法の評価を通して論議されていたようである。その結果、折枝の墨梅を制作するに至る。それは、中国の墨梅とは全く意図と様式の異なる墨梅の出現である。

こうして、中国絵画を学びながらも、禅僧たちはここに至って、自らの水墨画に自らの思いを託すに相応しい様式を見出すことになったのである。中国で行わ

れていた絵画をそのまま受容し、そこに中国の禅林文化と同一のものを共有しようとしていた段階から、中国でなされていた様式を技法として意識し、中国のそれとは別の意図をもつ絵画に適用するべく様式を変容させるようになったのである。

II

詩画軸は、十四世紀末に成立した。その形式は、元代の文人たちが愛好していた詩と画を同一の紙面に共存させ、同時に双方を鑑賞しようとする絵画形式に由来したものである。しかし、同じ形式を持ちながらも、中国のそれとわが国の詩画軸とは、性格を別に行っている。

ところで、この段階においても、勿論、これら詩画軸も、中国の水墨画を手本として制作されているということでは、前代の禅僧たちが墨戯に見せた制作と同様の方式をとる。しかしながら、同様な制作のありさまを見せながらも、そのあり方は異なっている。それは、詩画軸が手本として選択した中国絵画は、同時代の絵画ではないということである。

前代の墨梅、墨竹、墨蘭などの作品は、中国の同時代の禅林で行われていたのと同じく、様式をもって制作されるのが、常であった。しかし、やがて、それら墨梅などが、中国のそれとは別の世界を表示するものとして変質した時、その様

式を変化させ、わが国独特の様式を持つ墨梅などが生み出すことになったのである。このことは、前述したところである。

つまり、墨梅、墨竹、墨蘭などを描く場合、日本の禅僧たちは、まずは、それらがその時に中国で描かれていた様式を、そのまま学んでいたのであるが、やがて、自分たちが鑑賞するに相応しいものに変質した墨梅、墨竹、墨蘭を描くようになった時、その性格を表現するに好都合のように、同時代に中国で流行して様式を変容させて、その様式を変えたという過程があるということである。

さて、詩画軸が制作された時、その制作の手本となった中国絵画は、前期と後期とでは異なっている。詩画軸は、如拙が「新様」をもって「瓢鮎図」を描いた前後で、手本とする中国絵画を変える。同時代に制作されている作品を手本するものから、約二百年前に制作されていた絵画を手本とするものへと変わったのである。十五世紀前半のことである。

早い時期の制作である「応永の詩画軸」は、恐らく、同時代の中国で流行していた李郭派様式に倣った様式で描かれている。近接空間を正面構図に仕上げる画面構成などに、それを指摘することができであろう。しかし、後期の詩画軸を代表する「永享・文安の詩画軸」になると、手本は南宋画院の山水画へと変化している。景物の選択も、構図も筆法も「応永の詩画軸」の様式とは異なったものが使われる。遠さと広がり強調する対角線構図に、「辺角の景」が洗練された

筆使いで描き出される。

あるいは、この変化は、中国文物の収集や愛好が、禅林から武士の世界へ移行し、その結果、趣味の変化が起こったことが要因としても指摘されるかもしれない。最早、牧谿ばかりではなく、梁楷の作品も評価されようになったことで示されるように、十五世紀になると、禅僧の墨戯の作品ばかりではなく、端的には、「天山」「道有」の印や「雑華室印」の鑑蔵印を持つ作品に見られるような多くの南宋画院の絵画が將軍家に収蔵されることになったのである。前代のように禅僧が中国の禅林文化を共有しようとする時の道具としてだけではなく、中国絵画は、絵画として鑑賞される対象となったということである。この趣味の変化に手本の変化の要因を指摘することができるかもしれない。

しかし、それでも、この展開は、この時代の詩画軸が目指ざしているものを、より明確に表現しようとするために、手本とする作品を変えたと考えた方がいいのではなからうか。

わが国における中国絵画摂取の段階として、この詩画軸で行われた状況を第二段階として指摘しておきたい。ここでは、何をどう描くかということが画家に強く意識された段階ということが出来る。また、そうした観点から中国絵画の摂取が検討された時期ともいうことができる。

詩画軸が表現しようとしたものは、詩文に詠まれた景物に託して、禅僧仲間の

中で行き交う心情を語るものであった。この時、彼らは、前代の禅僧たちが墨梅を鑑賞する時に基準とした筆法の分析よりも、それらの景物が如何なる配置で画面に置かれているかという構図の特色に、関心をもった。それは、自然風景を描くものとして詩画軸が出現してきたということにもよろう。その鑑賞の仕方としては、画中人物に感情移入をして気分を味わう態度から、画中人物の行為や景物が配置されている場所によって、描き出されている世界の心情を知ろうとする態度へと変化をみせる。それは、景物の構成に託して画家の思いが語られていると、絵画を鑑賞することである。画面のありさまが、制作者の意図として、つまり、絵画として評価されることになった時代を迎えたのである。

禅僧の墨戲の段階では、禅僧の意を「幻出」させる行為としての筆に、その筆法の特色に鑑賞の眼が注がれていた。これに対して、詩画軸は、詩文に託つけて語る禅僧たちの意が如何なるものとして「形容」されているかが、画面に見られる景観の表示の有様に問われることになったのである。

このように、中国絵画を手本として使用する状況は、詩画軸によって新たな局面を迎えることになった。

繰り返すようであるが、前代の墨梅では、その様式を交容させたとしても、ほぼ同時代の中国の禅僧たちが描いていた墨梅の描き方に倣って制作されていた。しかし、この詩画軸は、中国の詩と画が共存する作品、つまり詩画軸にその形式

を伝えた元代の文人たちに愛好されていた作品の様式とは全く別の作品の描き方を学んで描かれ~~て~~いるのである。敢えて、同時代の様式ではなく、約二百年を遡る南宋の絵画に手本を求めるようになるのである。それは、自らの意を画面に景観として「形容」しようとした時に、選択されたものであった。

ところで、このように南宋画院の山水画を手本として使用するのには、詩画軸に限られてはいない。十五世紀後半、詩画軸が変質し、序を持たない一般の山水画として詩景を表現するようになって、同様の制作が行われてきた。また、大画面に瀟湘八景図や四季山水図が制作される場合にも、同様なことが指摘できる。十五世紀後半の大画面制作を特色づける「筆様による制作」は、この第二段階の中国絵画摂取の状況を示すものである。

それでは、何故、手本として、南宋画院の山水画が選ばれたのであろうか。

III

鑑賞者の側に立つ所蔵者から、彼らの舶載作品の価値を高めようとする意図をもって、つまり、手本として使用されることによって新しく輸入され、所蔵品に加わった作品の付加価値を増すと考えることによって、その選択が、強制された可能性があったかもしれない。

しかし、この南宋画院の山水画様式の選択は、画家が禅僧の鑑賞の仕方に適う

ものとして選んだ成果であると考えた方が事実であろう。詩画軸は、禅僧が自分たちの仲間に共通する思いを中国の詩文にことよせて、文学に出典をもつ主題を絵画化したものである。そして、その制作は、絵を善くする人に依頼して描いてもらうのが一般的であった。

さて、画中人物に感情移入をして、その気分を味わうという鑑賞方式は「応永の詩画軸」に指摘することができ。そこでは、画面には、詩文に詠まれた風景が、画中人物の視点からみると「実景」と感じられるまでに身近に広がっている世界として鑑賞されていた。しかし、「永享・文安の詩画軸」になると、そうした身近かな光景が描かれている世界として鑑賞しようとはしない。画面のどこに画中人物は描かれているか、また、彼は如何なる行為をしているか、その周りの風景はどのようなものであるのかが問われることになる。どのような景物が如何なる場所に配置されているかを、画中人物から遠く離れ、画面の外からの視点で客観的に分析しようとする。それによって、そこに描き出されている心情を知ろうとする。このようなものへと、禅僧たちの鑑賞態度は変化するのである。

それは、景物の構成に託して画家の思いが語られている絵画をどう見るかの違いである。「応永の詩画軸」では、描かれた画面の中に鑑賞者の身を置き、その身を取りまく世界として画面を感じとっていたのである。太白真玄のいう「心画」の世界を、玉畹梵芳のいう「実景」として眺めていたのである。あるいは、「

実景」とも感じられる身近な画面に、「心画」としての理想境を見ていたのである。ところが、「永享・文安の詩画軸」では、視点を遠くした画面の外から、描かれた絵画の世界を、現実とは隔たる異質な理想境が描き出されている絵画として鑑賞するようになったのである。

詩画軸に描かれている非現実の世界を、画中に感情移入することによって、身近な現実的なものに近い、心を遊ばせることができる世界として感じとろうとした姿勢から、詩画軸に描かれている非現実の世界は、あくまでも現実から遠く離れたものであるとして表現されているものを鑑賞しようとする姿勢へと変化したのである。詩画軸は、客観的に非現実的世界そのものを視覚的に描き出し構成した絵画であると鑑賞しようとするようになったといえよう。

この時、非現実的世界そのものを、絵画として、視覚的に表示する工夫として使用されたのが、物と物との隔たりを示す「遠」の導入である。

まず、画面は、「応永の詩画軸」に共通する身近に広がる光景を正面構図に描く視点より、遠い視点で描かれるようになった。そして、画面には、一つ一つの景物が遠く離れていることが示されるように、個々の景物の間は余白が充滿することになった。これらが、「遠」の導入の方式である。

視点の遠さによって、禅僧たちは、描かれた画面と鑑賞している自分との間に隔たりを意識することになる。画面は、現実を生きている自分とは、遠く離れた

別の世界であることを自覚することになる。また、個々の景物の間に広がる隔たりに、詩文に事寄せて語ろうとする自分たちの心情が漂う場として感じようとする。制作者は、そうした鑑賞者の思いを導き出すように、物と物との隔たりが遠さや広がりとして示される空間に、そうした思いを感じさせるように意図した景物を配置する。

遠く離れた視点で捉えられた画面は、そして、また、広がりや遠さの中に個々の景物が散りばめられた画面は、現実の自分たちの世界から遠く隔たった身近でないものとして、また、描かれた広がりや遠さの中に、自分たちの思いを漂わせるものとして制作されることになる。こうした遠さや広がり表現するための手本として選ばれたのが南宋画院の山水画である。

IV

南宋画院の山水画は、中景の煙霧に遠さと広がりが見え隠れしている。その中景の煙霧を生み出す対角線構図に「辺角の景」が描き出され、南宋の画院が目指した詩の世界が表現される。中景の煙霧として暗示されている余白は、詩情を表示する場であり、散文的な表現になりかねない説明的要素を捨て去った場である。中景を煙霧の中に省略して描かず、近景と遠景の対比によって画面を構成する。そこに遠さと広がりが見え隠れされ、静かさに満ちた世界が生み出される。

こうした南宋画院の山水画の特色は、言うまでもなく、広がりと遠さを煙霧の中に表示する余白にある。そこに表現されている遠さと広がり、前述した十五世紀前半の詩画軸の新しい動向において、学ばれたのである。しかしながら、南宋画院の山水画は、単に遠さや広がり、表現されているからというだけで、手本とされたとはいえない。その遠さや広がり、表現しているからこそ、手本として選択されたのであろう。

南宋画院の山水画は、中景を煙霧の中に省略して描かず、余白として残した。近景と遠景の対比によって画面は構成され、その近景と遠景との脈絡は、対角線構図で示される対角線方向の視線によって統一的に生み出されている。描かれていない中景は鑑賞者の想像に委ねられることになり、この余白に南宋の山水画家たちは、詩情を託したのである。

その余白で示されている中景を、わが国の画家たちは、詩画軸が持っている非現実的世界を表示するものとしての性格を実現するのに相応しい場として取り入れようとした。繰り返せば、詩画軸は、文学に由来する光景を描きながらも、それに託して禅僧たちの心情を表現したものである。決して、現実の世界に関わったものではない。禅僧たちの精神風景、心に広がる理想境を描き出すものであった。そうした内的な、非現実的な世界であることを、つまり、現実感のない世界であることを表現する手段として、中景を余白として描く南宋画院の山水画が選

ばれた。

画面に余白として表示されている中景は、煙霧の中に地景の脈絡を見せていない。はっきりとした近景と遠景の繋がりを景物で示していない。現実の自然風景が持っている物と物との繋がりが具合や続き具合や重なりを、はっきりと景物を描くことで画面に組み立ててはいない。曖昧なままの状態で遠近を示しているといえよう。地脈の連続を感じさせ、我々が日頃、眼にしている現実的な風景として感じさせるためには、南宋画院の山水画家が行ったように、対角線構図を利用して対角線方向に視線を統一するように、景物を組み立てることが必要である。この景物の配置を視覚的に統一しなければ、現実の風景と感じさせないような風景が広がる画面をつくり出すことができる。周文に代表される十五世紀前半に活躍した詩画軸の制作者たちは、こうした意図をもって、南宋画院の山水画を手本としたと考えられる。

鑑賞者である禅僧たちが、画面に描かれている景物の一つ一つの描き方に着目し、そこに、自分たちの心情が広がる世界を鑑賞するようになった時、画家たちは、そうした鑑賞のあり方に適うような絵画を制作するのに相応しい手本を南宋画院の山水画の世界に見出したのである。

ここで、重要なのは、手本として南宋画院の山水画様式を学ぶということは、決してコピーをするように、全部をそのまま取り入れたということではないとい

うことである。如拙が「瓢鮎図」を描いた時、筆法のみならず構図も南宋の画家たちのレベルに到達していることが、その描き方に確認できる。中景を描かず煙霧で描き消されていても、近景と遠景の繋がりに破綻がなく、うまく遠さと広がり表現していることを思い起こせば十分であろう。南宋画院の山水画は技術的には、完全に如拙によって受けとめられていたことを確認することができる。それにもかかわらず、詩画軸では、中景がよい加減に作り上げられている。近景と遠景の繋がりは不自然である。しかし、これは、技術的に不可能であったことを意味してはいない。ここにこそ、当時の画家たちが、南宋画院の山水画を如何に摂取していたかということが示されているのである。敢えて、南宋画院の山水画の整合された視覚の統一を捨て、中景を曖昧にしておくことによって、地脈の不連続、分断をつくり出す。それによって、画面に描かれた風景が、我々が日常眼にする現実の自然風景とは、別種の世界であることを表示するのである。詩画軸は、精神の世界であって、現実の世界ではないことを表現するのである。

ところで、このように南宋画院の山水画を手本として使用するのには、詩画軸に限られてはいない。十五世紀後半、詩画軸が変質し、序を持たない一般の山水画として詩景を表現するようになって、同様の制作が行われてきた。また、大画面に瀟湘八景図や四季山水図が制作される場合にも、同様なことが指摘できる。それは、これらの作品に共通するのが、現実の風景をそのまま描き出すものでは

なく、あくまでも、心を遊ばせる風景として中国の詩文に由来する主題が描き出された人工的な臥遊空間を設営することであったからである。非現実の理想境をつくり出すことであつたからである。

そして、南宋画院の山水画を手本として使用する方式は、「図様」から「画様」へと展開していった。この展開は、画家が宋代画院の山水画を如何に「取り込ん」でいったかを語っている。

十五世紀後半、詩画軸が変質し、序を持たない一般の山水画として詩文に詠まれた風景を描き出すようになる。個々の景物の画中での描かれ方は変化する。単に詩的な主題を指し示すモチーフとしての意味だけをもって、孤立した図様として周りの景物とは無関係に画面に挿入されることはなくなる。それ自身が一いつの景観をつくり出すように周囲の景物と組み合わせられて画面に描き出されるようになる。十五世紀後半の大画面制作を特色づける「筆様による制作」は、こうした段階の中国絵画摂取の状況を示すものである。

このように、南宋画院の山水画を手本としながら、それらから「図様」として詩的な景物を抽出したり、あるいは「画様」として詩的景観を「取り込ん」でくるような制作が行われていたのである。こうして、中国の絵画は絵画として評価され、わが国の作品制作の時に、手本として画面に「取り込まれる」ことになったのである。

多くの室町時代の水墨山水画は、このような中国絵画摂取の状況の中で、制作されていた。しかしながら、こうした性格を持つ水墨山水画とは異なるものが存在している。それが、「縮地の法」と呼ばれる技法を以て制作された山水画である。そうした作例における中国絵画摂取の状況を、次の段階としてみることにしたい。

V

常に、中国絵画を手本として学びながら制作され続けた室町水墨画であるが、それが、詩画軸や瀟湘八景図であるように、現実ではない理想の風景として制作された水墨山水画の場合は、前述したとおりである。それでは、現実の世界と結びついた水墨画として制作された場合は、どのように描かれたのであろうか。次に、そのことを問うことにしよう。

中国の現実の風景を題材とする風景画として、室町時代に、禅僧たちが好んだものに西湖図がある。勿論、瀟湘八景も、洞庭湖にそそぎ込む瀟水と湘水が合流する地方での実際の風光の美しさを描くものとして中国で成立した。しかし、日本では、そうした画意とは異なるものとして受けとめられてきた。この瀟湘八景を愛した覚範恵洪の精神が享受できる場として制作され、鑑賞されてきたのである。心を遊ばせる場を設営する画題として使用されてきたのである。詩画軸やそ

れから展開した詩景を描く山水図に共通するものであったといえる。また、そうした意味においても、瀟湘八景図と四季山水図とは同じ性格をもっており、現実ではない理想の風景を描く水墨山水画として制作されてきたのである。

西湖図は、こうした瀟湘八景図とは異なる。西湖と瀟湘八景とは、それに対する禅僧たちの姿勢が異なったからである。双方とも、同じように、その場所を詠んだ中国の詩人たちの詩を通して知り得た中国の名所である。しかし、瀟湘八景は、覚範慧洪の詩に結びついて、覚範慧洪の境地を感得できる場として、現実の風景を越えたものとして意識された。それに対して、西湖は、蘇軾の詩などによってその美しさが知らされたものの、蘇軾その人の境地が感じられる場としては、意識されることはなかった。また、その詩が詠んでいるような美しく広がる湖が存在する理想的な世界として描こうと意識されることもなかった。常に、蘇軾たちが現実生きていた世界として意識されていたのである。

この違いは、明確ではないにしても、まずは、覚範慧洪が、わが国の禅僧にとって、文学も禅もよくできる理想的な文芸僧である意識されていたことによる。しかし、それ以上に、瀟湘八景の一つ一つの景は、場所を特定することができず、現実の瀟湘地方の風景との結びつきが弱いことに原因していると考えられる。別の風景に置き換えても、その気象によって伝えられる気分は、覚範慧洪が瀟湘八景で感じとった精神を感得することができるといふ性格を持っており、そ

の結果、現実の風景を離れることが容易であつたのである。こうした性格の風景であつたが故に、現実の光景でなくとも覚範慧洪の精神を感得できる場として理想化され、日本の实景に置き換えられたり、絵画化されることになつたともいえる。

勿論、蘇軾も、禅に深く関心を寄せていた人であり、わが国でも杜甫とともに愛された詩人である。それでも、瀟湘八景のように理想化した山水画として、この西湖図を意識しないのは、この西湖が蘇軾が生きた場所であり、現実に蘇軾に結びつく堤防が存在していることによるのであらう。西湖は、このように詩人たちが生きていたという業績に結びついた場所が存在する湖として意識された。白居易の築いた白堤、林逋が隠棲していた孤山などが点在する湖として受けとめられてきたのである。

さて、この西湖を、わが国の画家たちは、中国の画家が描くのと異なつた描き方で制作している。西湖は、蘇州と並び称される美しい地である杭州の西に横たわる湖である。中国の西湖図は、その西湖の景觀の美しさそのものを、西湖十景と称えられる实景の美しさとして再現するように描くものであつた。しかし、わが国の画家たちは、別種の意図をもって西湖図を描いていた。彼らは、西湖に点在する詩人たちの遺跡や禅僧たちにとって一度は訪ねてみたい寺々、そして、そうした禅寺の境地である十境を、あたかもその場において、写生したかのような

線描をもってスケッチ風に描き出した。また、その一つ一つの景物に名称を書き込んだりもした。その特色は、地誌に添えられた図版にも共通しており、現実の風景を説明するような様相を見せるものである。

勿論、こうした描き方ばかりで西湖図は描かれていない。時には、瀟湘八景図などに繋がるような性格を持つものも伝えられている。鷗齋筆「西湖図屏風」などが、その例である。このような作例は、前述したような制作方式をとり、西湖の現実の風景を説明しようとするのではない。それが西湖であると感じさせるのに必要な景物を画面に点在させるが、それらの地理的關係は実際の風景とは異なっており、また、スケッチ風の描線ではなく南宋画院の山水画から学びとった洗練された筆致で描かれている。そうした技法で描かれた西湖図の画面構成は、四季山水図や瀟湘八景図の構成と同じである。そんな画面に、そこが禅僧の心を遊ばせる西湖という世界であることを表示する景物として、六橋や孤山などが描き込められている。しかし、それは、正しい位置や姿を表すものではない。単に、そこが西湖であることを指示する図様として描かれているのであって、瀟湘八景を指示する図様と同じ性格をもっている。また、それは、中国の詩文に典故を持つものを描いた絵画と同質の景物であって、現実の西湖の世界を写し出そうとするものではない。煙霧の中から浮かび上がる景物は、静かに西湖の雰囲気伝えながらも、写生風に描かれた西湖図とは異なる世界として、理想化された西湖の姿

を作り出しているのである。

秋月等観や如寄が描いた西湖図は、こうしたものではない。それは、この時代の大画面山水画に共通する画面の左右に大きく立つ山岳を描き、中央に水平に広がる湖水を配するという画面構成を取らない。杭州の城壁を画面下方に枠として置き、西湖を東側から俯瞰するように描く。画面の中央に蘇堤を水平に配し、上方に对岸の山々を連ねる。それは、杭州の市街から見た西湖の現実の風景の景觀把握である。そこに、必ずしも洗練されたとは言いがたい細く長い描線で、西湖に点在する景物を描き出す。景物と景物は、煙霧によって曖昧に疊されることはない。明確に描かれ、その地理的な関係は、おおよそ正しい。場所として、西湖とは如何なるところであるかが語られている。西湖の周りにある寺々などの所在が、はっきりと示されている。

こうした西湖図の特色は、詩画軸や瀟湘八景図などが持っていた性格とは大いに異なるところである。一つ一つの景物の脈絡を明確に表示せず、そこには、現実の世界とは異質の世界が広がっていることを表現していた山水図との差異を見ることができる。

このような西湖図とよく似た作品に、雪舟の筆になる「天橋立図」がある。むしろ、「天橋立図」に類似する作風で、西湖の周りにある寺々などの所在がはっきりと示されている秋月等観筆や如寄筆の西湖図は、描かれているというべきで

あろうか。その構図、筆法、そして地名を書き入れることまでもが、雪舟筆「天橋立図」、秋月筆「西湖図」そして如寄筆「西湖図」は共通している。

彼らが、雪舟と深い関係を持っていることは、注目すべきことである。記録では、雪舟も「西湖図」を描いたことが知られる。あるいは、雪舟の西湖図に倣って、彼らも西湖図を制作したのであろう。

ところで、これらの西湖図は、決して、西湖を目の前にして現実の景色そのものを写生したものではない。如寄筆の「西湖図」に指摘できるように、すでに焼失した建物でも描かれていたり、地理的關係を無視してまでも、六橋の書き込みを加えたりする。必ずしも、現実の風景をそのままに描き出そうとしたものではないことが知られる。現実の風景を描き出しているような描写をとりながらも、そこには失われてしまったものまでもが存在しているという理想化された世界をつくり出している。こうした性格は、また「天橋立図」にもみることができ。

VI

雪舟筆の「天橋立図」には、その場所を実際に訪れないと知りえないことが的確に描き出されている。例えば、その書き込みで指示されている寺々などの地理的關係も正しく描かれていたり、あるいは、智恩寺の境内に置かれた石造の地藏像なども正しく描かれている。明らかに、天の橋立の実際の景色を見た雪舟が、

現実の風景のあり様をありのままに写し出したかのような様相を見せる。しかしながら、この作品は、必ずしも、雪舟が、現実に天の橋立のある地点に立ち、眼前に広がる風景を、見えるままに描いたものとはいえない。次の点から、それを指摘することができる。まず、これを見ている視点が、栗田半島の現実の場所に設定することが出来ないということであり、また、画中に描かれている智恩寺の多宝塔が、再建された多宝塔の姿を取っていないことなどをあげることができよう。

ところで、この「天橋立図」は、後に雪舟の手によって、画面が広げられ整えられたものであることが紙継ぎによって知られるが、その時、画面下方に栗田半島が添えられた。あたかも、西湖図における城壁のような位置を占める。西湖図では、この城壁が市街と西湖を区切る。俗なる世界と西湖に点在する詩人たちの遺跡や禅僧たちにとって一度は訪ねてみたい寺々、そして、そうした禅寺の境地である十境が存在する聖なる世界とを隔絶する。「天橋立図」における栗田半島も、そうした画面に描かれた聖俗を隔るものとして存在する。

栗田半島の背後には、淡く遠山が添えられている。如何にも不可解な所に描かれた遠山である。画面の下方に近景としての栗田半島を、中景としては画面中央に天の橋立と智恩寺を配し、上方に遠景である成相寺や龍神社などがある対岸の景色を描き、山々を連ねる。遠山は、そうした山々の後ろにも姿を見せている。

遠山は二ヶ所に描かれる。このように遠山が二ヶ所に表れるのは、この「天橋立図」だけではない。雪舟の最後の作品ともいえる牧松周省と了庵桂悟の題詩を持つ「山水図」にも見る事ができる。それ故、こうした遠山は、単に描き損ないということでは済まされない。雪舟は、或る意思をもって、二ヶ所に遠山を描いたと考えなければならない。

栗田半島の背後に添えられた遠山は、本来不必要である。むしろ無いことの方が自然である。それにもかかわらず、雪舟は、敢えて栗田半島のすぐ後ろに遠山を描いた。この不自然さは、近景と中景との隔絶、飛躍を物語っているのではなからうか。現実の世界では繋がっている栗田半島と天の橋立との地形の連続を断絶するものとして、不連続を指示するものとして挿入されたと考えることができるであろう。現実の風景を描きながらも、そこに現実を越えた世界を表示しようとする工夫が生み出したものが、栗田半島の背後に淡く添えられた遠山といえよう。

前述したように、「天橋立図」は、眼前に広がる風景を、見えるままに描いたものではなかった。丁度、西湖図が、現実の風景を語るような様相をみせながらも、実は現実ではなく理想化された世界を描いていたのと同様のことを、「天橋立図」も表現しているのである。それだからこそ、両者は、類似した構図や描線をもち、同じように地名や景物に書き込みをするのであらう。

こうした描き方が、誰によって創始されたものであるかを、今日、明確にすることはできない。それでも、次のことは言えそうである。

「天橋立図」は、西湖図に共通する性格を以て制作されている。ともに現実の風景を描くことをテーマとしている。中国の詩文の世界を絵画化し、現実には関わらず、非現実的な隠棲の理想境を描き出していた室町時代の伝統的な水墨山水画とは、異質な性格を持っている。

ところで、前述したように、伝えられている西湖図で、秋月筆「西湖図」や如寄筆「西湖図」といった作品は、雪舟の「天橋立図」と共通する作風を以て描かれている。そして、彼らは、雪舟とは強い結びつきを持っている人たちである。さて、記録によれば、雪舟もまた西湖図を描いていたことが知られる。恐らく、彼の弟子である秋月や如寄の描いているのと共通する作風を持っていたことであろう。そうした雪舟の西湖図の描き方を、「縮地の法」と雪舟の仲間である禅僧は呼んでいる。秋月筆「西湖図」や如寄筆「西湖図」に、そして、雪舟の「天橋立図」に共通している作風、その実際の景観を、そのまま写し出したような性格を持つ画面を作り出す作風を「縮地の法」と考えることができるのである。それは、非現実的な隠棲の理想境を描き出していた室町時代の伝統的な水墨山水画の描き方とは、全く異なるものであった。前述したように、室町時代の伝統的な水墨山水画は、南宋画院の山水画を手本とし、煙霧を多用しながら地勢の脈絡を

消し、現実感が希薄であるような世界を生み出していた。ところが、「縮地の法」と呼ばれるものは、そうではない。あたかも実際の風景がそこに広がっているかのような画面を作り出す描法である。もっとも、それは、決して現実をそのまま写生したものではない。一見、現実の風景であるかのようにありながらも、失われた物をも描くなどといった工夫が加えられている。現実の風景を理想化したもの、現実の風景の背後に見られる理想境を描くものである。こうした描き方を「縮地の法」と呼んだのである。次に、こうした描き方を雪舟が見出した意義を考察してみたい。

VII

雪舟は、中国に渡って師とする画家を求めた時、李在を選んだ。この選択は、当時の画壇を考慮すれば、かなり特異な判断であったと思われる。周文を師として室町水墨画の精神と技法を学んだ雪舟にとって、その時、中国で流行していた呉派の作品の方が、その性格も類似し、むしろ新しい山水画の在り方の範とすべきものであったと考えられる。沈周、文徵明に代表される呉派の文人たちは、元代に董源や巨然の画風を復活させた元末の文人たちの作風に倣いながらも、より明るい色彩と軽やかで細い描線を用いて、自らの理想とする心像風景を描いていたからである。しかし、それにもかかわらず、雪舟は、呉派に比較すると、やや

重く騒がしい描法で景物を描き、現実感ある組立を特色とする浙派の画家である李在に画法を学んだのである。浙派の画面構成は、景物と景物を重ね合わせながら、自然風景の高さや奥行きを生み出していくという構築性に特色がある。このことは、^が周文を越えようとする雪舟の意思によってなされたものであることは、いうまでもない。

東京国立博物館に所蔵されている李在筆「山水図」と雪舟が在明中に描いた「日本禅人等揚筆」の落款を持つ「四季山水図」四幅対との構図の類似は、雪舟が李在から学んだものが、個々の明確に描写された景物によって地勢を繋ぎ、構造的に画面を構成していく現実感の導入であることを示してくれている。もはや、曖昧に煙霧で地景の脈絡を覆い隠すような画面構成はとらない。そして、この雪舟の作品になると、周文の作品と伝えられるものに見られる南宋画院の山水面に倣う洗練された線描主義ではなく、やや太めの筆を使い、墨調を重視した描き方になっている。これもまた、李在に学ぶところであったのだろう。

ところで、現在では、模本でしか見ることができなくなってしまったが、雪舟が中国にいた時、実際の風景を写していたことは、「唐土勝景図巻」が在ることによって知られる。また、模写ではあるが、「沈田瀑布図」が存在していることによって、帰国した早い時期に、雪舟は日本の実景をも写していたことを確認することができる。

こうしたことから、従来の伝統的な水墨山水画とは異なる「縮地の法」の描き方は、雪舟に始まったと考えることができるかもしれない。何よりも、雪舟は、中国に渡って画師を求めた時、李在という李郭派様式によって水墨山水画を描く画家を選んでゐるからである。それは、やや重く暗い感じはするが、明確な景物をもって画面を組立て、周文様式にはない地脈の連続する世界を作り出し、現実の奥行きや高さを感じさせようとする画家を選んでゐるからである。また、実際に、雪舟は、在明中も、帰国後も、眼の前に広がっている現実の風景を対象に水墨画を制作しているからである。

とはいえ、こうした雪舟の描き方が、「縮地の法」に繋がるためには、雪舟が現実をありのままに描いてゐるのではなく、一種の理想化を行つてゐることが指摘されなければならないであろう。

そして、このことは、理想とする世界には在ってほしいと願望する景物の挿入と現実感のもつ重苦しさを捨てようとするために選択された線描主義への回帰に見ることができるのである。

「唐土勝景図巻」に、鎮江の金山寺の光景が描かれている部分がある。そこには、書き込みで北京からの日数と南京までの日数も示されている。実際に、雪舟も訪れたことがあることが知られる。しかし、この「唐土勝景図巻」の鎮江の金山寺の光景には、一つの理想化が行われ、必ずしも現実そのままが描き出されて

はいないことが指摘できるのである。「梅花无尽藏」には、万里集九を訪ねた雪舟が、彼のために「金山寺図」を描き、その絵を前に、嘗て雪舟が入明中に体験した情報を集九に伝えている様子が語られていた。この時、金山寺は「両塔巍然」たるものであると雪舟は説明する。しかし、実際に雪舟が金山寺を訪れた時には、一塔は焼失してしまっており、一塔しか残ってはいなかった。それにもかかわらず、雪舟は二つの塔を描き、そうであったように語っている。こうしたことが、「唐土勝景図巻」の鎮江の金山寺にも見られる。雪舟は、現実に存在している金山寺の風景を訪れ、その旅程を記し、その風景を描き、それによって金山寺を説明するのであるが、この「唐土勝景図巻」でも、既に失われてしまった塔を添えている。金山寺を、ありのままの姿で描くことはしなかった。両塔が揃っていた時代の理想的世界を描いているのである。

「沈田瀑布図」にもまた、そうした理想化が画面の処理に指摘できる。その一つは、描かれた雄滝と雌滝の間の距離の表現である。画面には、この二つの滝は接近して描かれている。しかし、実際は、これほど近くはない。約百米位の距離があり、遠く隔たっているという感じを受ける。それにもかかわらず、雪舟は近接したものとして、これらの滝を描く。入明以前の雪舟であるならば、周文がよくする遠さや広がり画面に作り出す描き方を以て、煙霧の中に浮かび上がる二つの滝を配したことであろう。しかし、この「沈田瀑布図」は、そうではない。

曖昧さや不明瞭さを排除して、李在に学んだ画面の組立を以て、一つ一つの景物を明確に描き、自然の姿を捕まえようとする。そして、ここでは、実際の距離を短縮してまでも、二つの滝を並べ、それによって、滝に勢い良く流れる水の力強さを誇張し、自然の在るべき姿を語ろうとする。これが、「沈田瀑布図」で行った雪舟の理想化への処理の一つである。

今、一つは、この作品が、李在に学んだ構築的な画面構成を持っていたながら、李在の筆法ではなく、より明確な形態を作り出す濃く強い筆線で描かれていることである。この筆法は、雪舟にとっては、夏珪様式と意識されるものであった。雪舟が夏珪に倣ったと自ら言う便面の「倣夏珪山水図」に、まさしく、この筆線が用いられていることによって確かめられる。

夏珪は、馬遠と並んで、如拙、周文の時代から愛好され、水墨山水画制作の手本とされた南宋画院の画家である。雪舟は、中国では李在に画法を学び、周文様式の線描主義を捨てておきながらも、帰国すると、その筆法を、再び夏珪様式に変える。それは、自らの画系の祖である如拙や周文の世界へ回帰することを意味しているのではなからうか。後に、如水宗淵に与えた「破墨山水図」に自ら題記して、「如拙・周文両翁の制作は、全て、それ以前の作品を継承したものであって、増損するといった変化を敢えてしてはいなかった。だから、中国の画家たちを歴覧してからは、ますます両翁の心識が高妙であることを尊敬するようになった

た」といつている。これは、李在の描く絵画とは別の世界として存在している周文たちの絵画の良さを意識したことによって、発せられたものである。その時、浮かび上がったのが李在とは別種の性格を持つ夏珪の筆線である。もっとも、だからといって、李在の画法を全て捨て去ったというのではない。相変わらず、その構造的な画面構成は保持しているし、そうした観点から現実をみようとする姿勢も保っている。とはいえ、そうした筆法を使用することによって、この「沈田瀑布図」は、雪舟の李在様式からの離脱という意味をもっているのである。それこそ、この「沈田瀑布図」で行った雪舟の理想化への画面処理のもう一つといえよう。夏珪の筆法と雪舟が意識する筆法、それは、周文の世界に通ずる筆法であり、そして、それは、室町水墨山水画が目指す現実にはない理想的隠棲の場所を表示する筆法であった。

こうして、雪舟の描き方は、「縮地の法」に繋がる。そして、そこには、現実の風景に関わりながらも、それを理想的に把握したものを提示しようとする雪舟の姿勢を指摘することができるのである。

ところで、ここで指摘した雪舟がいう夏珪の筆法は、これ以降、彼の作風を支える技法として、多くの作品を生み出すことになる。彼の代表作品である「山水長巻」や「秋冬山水図」といったものは、皆、この筆線を使用したものである。そうした意味でも、この夏珪への回帰は重視されなければならない。そして、ま

た、ここで指摘できたように、雪舟の描き方が、現実の風景に関わりながらも、その理想的な像を提示しようとする姿勢を持つものであることもまた、以降の雪舟筆の山水画を考察する時にも忘れることが出来ないところである。

次に、こうした雪舟の態度の中でなされた夏珪への回帰に触れながら、雪舟における中国絵画摂取の様相を見ることにする。

VIII

雪舟の代表的な作品は「天橋立図」と「山水長巻」であろう。すでに、「天橋立図」が語ることについては、「縮地の法」に関連して示したところである。

さて、「山水長巻」は、前述した雪舟がいう夏珪様式で描かれている。また、それは、「秋冬山水図」といった作品とも共通する描き方をもっている。それらは、中国人物が生活している風景を描くことによって、禅僧たちが隠棲してみたいと願う理想境とか中国の詩文に詠まれている風景などといったこの世ではない像を提示している。そうした世界を、現実とも感じられるように風景を明確に組立て描いている。雪舟は、「縮地の法」に通じるような姿勢でもって、伝統的な山水画をも描いてきたといえよう。その時に求められたのが、帰国後、再び、如拙、周文の世界を高く評価することにより、李在の画風を離れ、彼らが学んだ南宋画院の山水画家夏珪の作風へ回帰することであった。

如拙、周文以来、多くの画家たちが、夏珪の作品を制作の手本とした。今日では、岳翁蔵丘の作と考えられるようになった香雪美術館蔵の伝周文筆「瀟湘八景図屏風」、そして大徳寺・真珠庵の伝曾我蛇足筆「四季山水図襖絵」などを、雪舟と同時代の画家が夏珪の作品を手本として描いた作例として挙げる事ができる。

岳翁蔵丘は、將軍家の所蔵であつた夏珪筆の「瀟湘八景図」を手本として、香雪美術館蔵の「瀟湘八景図屏風」を描いたと考えられている。その時、岳翁蔵丘は、瀟湘八景の主題を指示するモチーフとしての景物の形（図様）だけではなく、それを取りまいて描かれている他の景物との組立を、つまり周囲の景觀を画様として、筆使いを含めて夏珪の作品から学んだのである。こうして、夏珪の作品から学びとつた画様を、周文から受け継いだ大画面の山水画の描き方である左右両端に大きな山岳を描いて重く、中央に湖水を描いて軽くという伝統的な画面構成で処理されている画面に分散的に配したのである。こうした描き方を「筆様による制作」と呼ぶことができる。岳翁蔵丘は、夏珪から画様として学びとつた部分としての景觀の姿を、夏珪とは異なる空間処理がなされている大画面に持ち込むことを行つたということができよう。

夫泉宗文と考えられている曾我蛇足が、真珠庵の襖絵に「四季山水図」を描く時にも、夏珪の作品が手本とされた。余白を多用する画面構成に、それを指摘す

ることができよう。また、秋景部分の中景に湖辺の停舟を描いているが、その岸辺に数本の樹木を立て、土坡を低く水中に突き出した汀に扁舟を留める「辺角の景」が、ボストン美術館所蔵の「風雨舟行図」や根津美術館所蔵の伝夏珪筆「山水図」などの景観を思わせるものであることによっても知ることができる。

ところで、この作品では、岳翁藏丘とは別様に、手本としての夏珪の作品が使われている。それは、夏珪の筆使いを岳翁藏丘が、やや太めの水気の多いものとして、理解しているのに対して、曾我蛇足は、夏珪の筆法を細い針金のようなものとして、湖辺の停舟を描いている部分の扱いかたが、単に筆法が異なっていると言っただけではなく、画面では別の働きをしていると指摘することができからである。

岳翁藏丘の湖辺の停舟は、瀟湘夜雨を示す部分である。岸边に数本の樹木を立て、土坡を低く水中に突き出した汀に扁舟を留める「辺角の景」に、刷毛で雨をあしらう。曾我蛇足は、前述した秋景の部分である。これらは、よく似た景物の形と組合せを持っている。そうした点からも、両者が夏珪の作品を手本として使用していることが確認できる。しかし、その部分の取扱において、岳翁藏丘は、夏珪の空間構成を学ぼうとしてはいない。瀟湘夜雨のように主題を指示する景物の小さな部分の景観の組立や筆法は、夏珪の手本から学びとったものの、そうし

た景物の組立によって生み出されている空間の広がりをも取り入れようとはしていない。夏珪の手本に倣った景觀が、岳翁藏丘が保持してきた伝統的な大画面構成の方式によって生み出されている空間に挿入されているだけである。これに対して、曾我蛇足が描いた四季山水図の場合は、夏珪の筆法よりも、むしろ、そこに選択されている景物の組立が生み出してくる小さな部分としての景觀が表現している空間の方を、積極的に利用しているというべきであろう。辺角の景を対角線構図に描きあげ、近景と遠景の間の中景は、煙霧として遠さや広がりを感じさせる余白に残している夏珪の画面構成を、曾我蛇足は、大画面としての襖全体の構成に利用する。下方に配された水景から上方まで白く広がる煙霧に、遠さへの視覚を誘うように個々の景物を対角線構図のように斜め方向に配置する。こうした視線の誘導によって、静かに広がっている世界を作り出したのである。このように画面を構成する法は、夏珪の画面構成の方式である。基本的にこのような構成原理をもって描かれている画面に、先程の秋景の部分などのように四季のたたずまいを示す景觀が、その視線の統一を破らず、それを補足あるいは強調するよう描かれている。

岳翁藏丘は、主題を指示する景物の小さな部分の景觀の組立や筆法を、一方、曾我蛇足は、そうした景物の組立が生み出している小さな部分の景觀の空間構成の良さを、夏珪の手本から学んだということができよう。

雪舟が、夏珪から学んだものは、こうした岳翁蔵丘や曾我蛇足のようなものではない。景物の組立であるとか、類似した筆法、あるいは、画面構成法、またその構成から生まれる余白を主とした広がりや速さの中に感じさせられる静けさといったものではない。勿論、夏珪の作品の中にも見る事ができる人物を、雪舟の作品にも見出すことができるが、強く明晰に施されている筆致や、対角線構図を取らず、明確に輪郭付けられた景物を積み重ねることによって画面に遠近感を作り出す画面構成は、夏珪の作品からの受容とはいえない。岳翁蔵丘や曾我蛇足が、夏珪の作品を手本としたようには、雪舟は夏珪を手本として作品を制作してはいなかったようである。

「山水長巻」は、山水画としてよりも、風俗画の要素が強いことが、人物が多く描かれていることに、指摘されることがある。実際、そこには、多くの人物が描かれている。このことは、もっと強調されなければなるまい。それは、雪舟が自然を見る時に、いつも人間の存在を意識していたことを示しているのであろうと考えることができるからである。雪舟は、常に、人間が実際に住んでいる現実の自然の本来あるべき理想的な在り方を求めていたように思われる。

中国に渡って、師として李在を選んだことが、何よりもそれへの意思の強かったことを示している。雪舟の絵画への志向が、先ず、画家の身近なものとして広がっている現実の自然を把握することであつたことを物語っている。それは、

当時の日本の水墨画に、欠如したところであった。

しかし、帰国後、雪舟は李在の筆法を捨て、夏珪に倣うという筆法に変える。それは、嘗て如拙、周文たちが、用いたものであった。室町時代の水墨山水画の特色としての文学に由来するような隠棲の理想境を描く時に用いた筆法である。そうした筆法へ回帰しようとする。そして、もはや、李在以上に如拙や周文の制作の在り方と精神を尊敬することになった自分の思いを如水宗淵に与えた「破墨山水図」に記すまでになる。雪舟にとって、夏珪は、次のような画家として存在していたのではなからうか。李在に倣って、景物を組み立て、それによって現実の姿を表わそうとする時、その景物の重さや暗さを払拭させる技法をもった画家として、しかも、如拙、周文たちが、室町時代の人たちが好んだ非現実的な理想境を実現するのに必要な技法を学んだ画家として、さらに、如拙、周文の伝統を受け継ぐ画家たちが絵画を制作する時に使用する手本の画家として存在していたのであろう。

とはいえ、雪舟の夏珪への回帰は、当時の画家たちが、夏珪を手本とする態度とはことなっている。彼は、必ずしも、夏珪の様式をそのままには踏襲しない。雪舟は、李在に学んだ景物を明確に組立てることによって遠近感を生み出すという構造的な画面構成を正面構図にとり、曾我蛇足が空間構成を学んだように夏珪の対角線構図に辺角の景を描くという方式をとらない。李在の画面構成をそのま

ま保持している。しかし、その筆法は、李在のそれとは異なる。墨調を生かした面的な筆を、やや短めに太く雑多に使用したりはしない。濃く強くはつきりしたやや長めの筆を用いて明晰に景物を輪郭付ける。それは、夏珪の様式と雪舟が意識した筆法である。といっても、それは、岳翁藏丘が学ぶように潤いを持った夏珪の筆法でもない。

雪舟が作り出そうとしたものは、中国人物が生活している風景を描くことによって、禅僧たちが隠棲してみたいと願う理想境とか中国の詩文に詠まれている風景といった理想的な像を、現実とも感じられるような風景として提示することであったことは、前述したところである。雪舟は、「縮地の法」に通じるような姿勢でもって、伝統的な山水画をも描いてきたともいえよう。その時に、李在の画風を離れて、夏珪の様式と雪舟がいうところの様式を選択したのである。ところが、それは、同時代の画家たちが、夏珪を手本としたものとは、異なった夏珪解釈に基づくものである。雪舟の絵画観に支えられて、選択されたのである。雪舟独自の夏珪解釈がなされているといえよう。

この段階になって、初めて、わが国の画家たちは意識して自分の意図にあうように中国画家の作品を学ぶことになったのである。「縮地の法」とは、こうしたことをも可能とする視覚を生み出したのである。

室町水墨画の研究（注および図版）

― 室町時代における中国絵画摂取の様相 ―

太田 孝彦

注

第1章 墨梅図の受容と制作

注1 研究資料「仏日庵公物目録」(『美術研究』二四号 一九三三) 二四頁、三〇頁

注2 島田修二郎「梅図」(『国華』六九四号 一九五〇) のち『日本絵画史研究』島田修二郎著作集一 中央公論美術出版 一九八七) 二六八頁、二七〇頁

注3 星山晋也「梅花図」解説(島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛―中世水墨画を讀む―』作品132 毎日新聞社 一九八七) 三九六頁、三九八頁

注4 注2参照、島田論文二七〇頁

注5 墨梅

青鞋與竹杖 尋訪過前村 一度見顔色 微月正黄昏

『仏光国師語録』卷九(鈴木學術財団編『大日本仏教全書』第四十八卷 講談社 一九七一) 一五四頁

注6 拙稿「詩画軸の制作の場―画題の変遷をめぐる―」(昭和六十一年度科研(一般研究C・研究代表者太田孝彦)研究成果報告書『室町時代に於ける絵画制作の易・一九八七) 一六頁、三一頁及び付1・付2の画題リスト

注7 禅師伝

釈慧雲、姓丹治氏、武州飯沢人也、母平氏、十七祝髪、踰二歳趨上都、稟单伝之旨于慧日、正嘉之二、乘商船入宋国、径赴杭都、会倫断橋踞南屏山、雲作礼而問曰、如何是祖师西来意、橋指壁間墨梅示之、雲乃呈一偈曰、一段工夫歷雪霜、嶺南消息露堂堂、花開月上双明白、不待春風滿院香、橋笑曰、這和闍梨会得梅意、于時和宋新到三百余人、咸求掛錫、橋許雲参堂、又往圻方庵心清之所請益、二師共称之、雲理帰楫、断橋賛頂相送之曰、山頭雲、天上月、雲月有殊、光影無別、此是吾端的、不許見不許聞、大唐国有人、必能弁必能別、不妨捲去挂向大溪頭、教他幾箇横論豎論、東說西說、文永五年帰省東福、(後略)

『濟北集』(上村觀光編『五山文学全集』第一卷 思文閣 一九七三) 二二二頁

注 8 注 2 参照、島田論文二六九頁

注 9 原始 花光字仲仁 墨梅自華光始、華光者乃故宋哲時人也 (後略)

吳太素『松斎梅譜』(広島市立中央図書館編 解題・校定島田修二郎『松斎梅譜』 広島市立図書館 一九八八) 二六三頁

注 10 島田修二郎『花光仲仁の序』(『宝雲』二五号(上)三〇号(下) 一九三九、

一九四三、のち『中国絵画史研究』島田修二郎著作集二 中央公論美術出版 一九九三) 六二頁、八三頁

注 11 注 10 参照、島田論文七六頁、八〇頁

注 12 鈴木敬『中国絵画史』中之二(吉川弘文館 一九八八) 二二三頁、二二六頁

注 13 (右幅) 孤根離地生 的々影瑛瑛 画得黄昏月 暗香写不成 隠谷子 惠曉

(左幅) 一枝横水辺 豎立又衝天(数) 点花如玉 娟娟(五蕊聯)

注3 参照、星山解説(前掲『禅林画賛』) 三九六頁、三九七頁

注14

注7 参照、仏智禪師伝

釈慧雲、(中略) 正嘉之二、乗商船入宋国、徑赴杭都、会倫断橋踞南屏山、雲作礼而問曰、如何是祖師西来意、橋指壁間墨梅示之、雲乃呈一偈曰、一段工夫歷雪霜、嶺南消息露堂堂、花開月上双明白、不待春風滿院香、橋笑曰、這和闍梨会得梅意、于時和宋新到三百余人、咸求掛錫、橋許雲参堂、(後略)

『濟北集』(前掲『五山文学全集』1) 二二二頁

注15

予嘗閱仏海石谿先師総録有曰、頃在四明同清涼仏鑑無準禪師遊大梅、或索和花光師十梅頌、首尾託物顯理、借位明功、以形容禪家流從入道応世、至於得旨、帰根辺事、仏鑑所作具在録中、唯石谿未入本録、子妄意、刊先師十頌於前併綴狂斐于章後、亦拾遺之一助、識者幸無誚焉、(後略)

『念大休禪師語録』(前掲『大日本仏教全書』48) 二三五頁

注16

海老根聡郎「頂雲靈峰について」『禅宗画僧と文人墨戯』(『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』 吉川弘文館 一九八一) 二五〇頁、二五二頁

注17

今枝愛真「禅宗の歴史」(至文堂 一九六六) 四九頁、五〇頁

注18

題水墨梅花枕屏後板

疎影横斜水清淺、暗香浮動月黄昏、此和靖得意中句、如真金不加色美、玉不雕文後作所不及也、画二多撫其句、発越其寓意之妙、猶化工生成万物曲施善巧之功、惟人万物最靈、在心為志、発言為詩、可以動天地感鬼神、得之於心応之於手、可

以致精神奪造化、皆自吾方寸中流出、非剽法耳、雖然陸巨大夫問南泉、鑒法師解道、天地与我同根、万物与我一体、南泉召大夫云、時人見此一株花如夢相似、豈別有亨耶、試道看。

注 19

梅

『念大休禪師語錄』（前掲『大日本仏教全書』48） 二四九頁

清瘦習仙分外奇 幽香幾度促新詩 花光図上猶難尽 寒角声中破夢時

『秋澗泉和尚語錄』（玉村竹二編『五山文学新集』第六卷 東京大学出版会

一九七二） 一三一頁

注 20

探梅詩軸跋

惠山烏頭子疊春、夙根英堯之兒也、吟遊之次、尋梅於霜天雪地、山北嶺南、幽谷之間、草棘之下、以至哦林和靖之八句、披華光寺之十図、眼想心思、無處不見焉（後略）

『乾峯和尚語錄』（玉村竹二編『五山文学新集』別卷一 東京大学出版会 一九七七） 四三一頁

注 21

竺仙梵仙題詩「墨梅図」（京都国立博物館編『探幽縮図』下 45 仏像祖師仙人花

鳥獸画冊 74 図 同朋舎出版 一九八一） 一五二頁

寒香足孤標 素芳何窈窕 知心者其誰 此君能索幾 四明竺仙梵僊（前掲『探幽

縮図』下 二一七頁

注 22

島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」（『ミュージアム』四六三号 一九八九） 二二頁、三四頁

- 注 23 星山晋也「梅花図」解説（前掲『禅林画賛』作品133）三九八頁～四〇〇頁
- 注 24 島田修二郎「解題浅野本松斎梅譜について」（前掲『松斎梅譜』）一〇頁
- 注 25 注 24 参照，島田論文七頁
- 注 26 注 24 参照，島田論文七頁
- 注 27 注 12 参照，鈴木論文二二三頁
- 注 28 注 24 参照，島田論文一九頁
- 注 29 「松梅図」『世界美術全集』14 中国Ⅲ 図版77（平凡社 一九五一）二七五頁
- 注 30 呉太素筆「墨梅図」（水墨美術大系4『梁楷・因陀羅』 図版125 講談社 一九七八）一六五頁
- 注 31 陳高華「元代画家史料」（上海人民美術出版社 一九八〇）三五〇頁～三七〇頁
- 注 32 王冕筆、自題・王元裕題詩「墨梅図」正木美術館蔵（『正木美術館名品図録』書画編1 107 図 同朋舎 一九七八）一七二頁
- 注 33 星山晋也「仲方円伊等八僧賛の物外筆墨梅図」正木美術館蔵の墨梅図をめぐって——（『美術史研究』十七号 一九八〇）一頁～一七頁
- 注 34 孤山曾訪中庸子 照水梅華処士家 駅使不伝南国信 黄昏和月看横斜 蕉堅
- 注 23 参照，同書三九八頁
- 早梅詩
- 疎影横斜水清浅、暗香浮动月黄昏、是老逋早梅詩也、調高韻峻、膾炙詩人口矣、

千載之下、有晞驥之士玄侍者、描摸精神、形容香影、陶写天真於冰霜冷淡之淚、欲与老連並駕也、諸公掉鞅於風雅之域、既有絕塵之作、只如未稟星月精明之氣、未發黃鐘暖響之先、一句總未道着、有鼻孔者嗅取。

『鈍鉄集』(前掲『五山文学全集』1) 三九一頁

注 36

墨(梅)

道人戲筆写疎枝 便是西湖处士詩 莫道暗香描不出 能聞只在眼觀時

『空華集』卷三(『五山文学全集』第二卷 思文閣 一九七三) 一四一五頁

注 37

題墨梅

孤山曾訪中庸子 照水梅花处士家 馭使不佞南国信 黄昏和月看橫斜

德寿宮中奉勅梅 君恩只尺媿無媒 蘭亭久逐昭陵化 柳骨顏筋俗眼猜

作右画者不顯姓名、只号九州狂客、余嘗見之塗中、躬荷友牀而行、遇勝景、則輒靠此以嘯吟出語頗異、蓋善画而隱于狂者也、然其用筆失於瘦硬不滿人意、故後詩以解嘲云。

『蕉堅稿』(前掲『五山文学全集』2) 一九二九頁

注 38

入矢義高校注『蕉堅稿』(新日本古典文学大系48『五山文学集』 岩波書店 一

九九〇) 一五六頁、一五八頁

注 39

注23参照、星山『梅花図』解説(前掲『禅林画賛』作品133) 三九九頁、四〇〇頁

○頁

注 40

松下隆章『高士探梅図について 附 瓢鮎図に関する二、三の考察』(『三田文学』一六一一〇 一九四一)のち『日本水墨画論集』 中央公論美術出版 一九

八三) 一七一頁

注 41 「観音墨梅図」(京都国立博物館編 特別展覧会「禅の美術」 図版145 一九

八一) 一四六頁

注 42 衛藤駿「漁樵山水図」解説(水墨美術大系5「可翁・黙庵・明兆」 講談社 一

九七八) 一六一頁

注 43 ①島田修二郎「物外の墨梅」(『国華』七七〇号 一九五六、のち前掲『日本絵

画史研究』) 一五四頁、一六四頁

②星山晋也「墨梅図」解説(前掲『禅林面賛』作品135) 四〇一頁、四〇六頁

③拙稿「室町時代における絵画批評について」正木美術館蔵墨梅図の仲方円伊の

題詩を中心として」(京都大学美学美術史学研究会編『藝術の理論と歴史』

思文閣出版 一九九〇) 七六頁、八五頁

④注33参照、星山晋也「仲方円伊等八僧賛の物外筆墨梅図」正木美術館蔵の墨梅

図をめぐって」(『美術史研究』十七号 一九八〇) 一頁、一七頁、

注 44 星山晋也「墨梅図」解説(前掲『禅林面賛』作品135) 四〇一頁、四〇六頁

注 45 江南墨梅誰最雄 近代楊王数二公 楊画野趣筆意濃 気条多刺頗叢々

王貴品格奪天功 却嫌嬌額抹漢宮 物外比出碧海東 墨梅以来凡馬空

注 44 参照、『墨梅図』解説(前掲『禅林面賛』作品135) 四〇一頁

島田修二郎「物外の墨梅」(前掲『日本絵画史研究』) 一五四頁、一六四頁

老禅遊戯筆如神 書画双奇称絶倫 艸聖追回懷素駕 蘭花 得屈平真

「蘭竹石図」(前掲『禅林面賛』作品138) 四一一頁、四一三頁

注 48

① 西胤俊承

君復愛梅能賦詩 愧吾生晚後幽期 西湖千樹飄零尽 海外飛來雪一枝

『真愚稿』(上村觀光編『五山文学全集』第三卷 思文閣 一九七三) 二七

三四頁

② 惟肖得巖

一枝香雪墮吟辺 千里恍如携手然 想得美人攀折处 若非月下定風前

『東海瑠華集』(玉村竹二編『五山文学新集』第二卷 東京大学出版会 一九

六八) 九九三頁

注 49

① 折枝芙蓉

拒得秋霜未覺寒 千林黃落一枝殘 花中富貴付春夢 可惜人呼小牡丹

『臥雲藁』(玉村竹二編『五山文学新集』第五卷 東京大学出版会 一九七

一) 五七四頁

② 黃筌折枝海棠

海棠開处是吾家 身入帝鄉歸路 國主興亡春似夢 一枝故写蜀都花

『臥雲藁』(前掲『五山文学新集』5) 五三四頁

注 50

題折枝梅図 餞琴谿藏主東坂

一枝折得送君行 誰信画図尤有情 默禱不憑萱社力 飛香能可到相城

『東海瑠華集』(前掲『五山文学新集』2) 九九三頁

注 51

愛梅心癖出幽扉 曳杖湖辺到落暉 邊宅千株看未足 課童折得數枝帰 天府周
渡辺明義「高士探梅図」解説(前掲『禪林画賛』作品65) 一七七頁、一七九頁

注 52

① 折枝梅花図

馭使江南路 軫餘 殷勤折得寄誰家 冰姿不入時人意 一朵春風爛着花

「雲壑猿吟」(前掲「五山文学全集」3) 二四九七頁

② 題梅水仙画軸

処士清高百世師 曾聞宜配水仙祠 寒香併見春風筆 誰為吳人能補遺

「統翠詩集」(前掲「五山文学新集」別1) 二一三頁

③ 折枝水仙梅花

折得梅花贈美人 伴香亭以水仙新 長途恐損兩顔色 憑杖徐熙筆卜春

「統翠詩集」(前掲「五山文学新集」別1) 三二一頁

注 53

「林和靖図」(前掲「禪林画賛」作品64) 一七五頁、一七七頁

注 54

松竹斎主所藏墨梅図詩後序

(前略) 投老松竹斎連城珍藏主、有墨梅図、秘而宝焉、一日謁予、求係一辞、然蕉雪以下九老題於上、詩中仏也、北禅翁跋於下、文中王也、蔑以加焉、(後略)

「補庵京華別集」(「五山文学新集」第一卷 東京大学出版会 一九六七)

五五四頁

注 55

万象慘烈春未融 一朵擎來電雪中 鶴膝虬枝闢剛風 勢如飛騰上蒼穹

昔日華光技已窮 徒以十樣誇凡工 奈此鬢鏤物外翁 円伊戲題

注44 参照「墨梅図」解説(前掲「禪林画賛」作品135) 四〇一頁、四〇六頁

注 56

美人温於玉 余子何齒錄 皮裏有陽秋 默識一夔足 原冲
君復愛梅能賦詩 恨吾生晚後幽期 西湖千樹飄零尽 海外飛來雪一枝 紫陽俊承

独愛梅花冰雪姿 春風桃李我無知 渾然養得一團氣 太極以前唯此枝 河東真玄
 鉄心不受雪霜摧 却被吟人折取来 無根占得毛錐地 劫外春風暖独回 散人梵芳
 一枝香雪墮吟辺 千里恍如携手然 想得美人攀折处 若非月下定風前 山陽得巖
 試問仁根何帶春 想応湖曲又江浜 東風無頼不無頼 一朵吹来贈故人

倚松道人性智

注 57

注44 参照、「墨梅図」解説（前掲『禅林画賛』作品135）四〇一頁、四〇六頁
 趙孟堅筆「歲寒三友図」国立故宫博物院蔵（『故宫宝笈』名画一 69図 国立故

注 58

宮博物院 一九八五）一四〇頁
 鄭思肖筆「墨蘭図」大阪市立美術館蔵（『中国の美術』3 絵画 63図 淡交社

注 59

一九八二）一九二頁
 楊維禎筆「歲寒図」国立故宫博物院蔵（『故宫名画選萃』26図 国立故宫博物

院 一九七八）八八頁

第2章 芦雁図の展開 注

- 注1 星山晋也「芦雁図」解説（島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛』作品146 毎日新聞社 一九八七） 四二八頁～四二九頁
- 注2 寒浦同棲宿 雨風芦葦推 飛々又何処 薊北已春回 一山
- 注3 注1参照、「芦雁図」解説（前掲『禅林画賛』作品146）四二八頁
- 注3 伊東卓治「寧一山墨跡」（『美術研究』一六二、一六九号 一九五一、五二）一頁～三二頁、七頁～三三頁
- 注4 「芦雁図」（中村家蔵）（『ジャパニーズ インクペインティング』挿図68 プリンストン大学 一九七六） 二二一頁
- 注5 塞北寒応早 瀟湘秋意清 稻梁謀已遂 ~~增~~ 敘事非（雁） 一山
「芦雁図」（水墨美術大系5『可翁・默庵・明兆』 42図 講談社 一九七八）一六九頁
- 注6 紫塞寒応早 南来傍素秋 飛々沙渚上 豈止稻梁謀 平沙落雁 一山書
大西広「平沙落雁図」解説（前掲『禅林画賛』作品88） 二七七頁～二八〇頁
- 注7 武田恒夫「中世障屏画とその画中画」（『中世障屏画』 京都国立博物館 一九六九） 一四頁～三〇頁
- 注8 拙稿「詩画軸の制作の場」（昭和六十一年度科研（一般研究C・研究代表者太田孝彦）研究成果報告書『室町時代に於ける絵画制作の場』 一九八五） 一六頁～三一頁、付録1・2

- 注 9 「仏日庵公物目録」(『美術研究』二四号 一九三三) 二四頁、三〇頁
- 注 10 兪劍華編『中国美術家人名辞典』(上海人民美術出版社 一九八〇) 七九六頁
- 注 11 郭若虚『図画見聞誌』(『中国美術論著叢刊 人民美術出版社 一九八三』 二頁、九五頁、一三六頁)
- 注 12 鄧椿『画継』(『中国美術論著叢刊 人民美術出版社 一九八三』 一〇九頁)
- 注 13 「馬賁、河中人、長於小景、作百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿図、雖極繁夥、而位置不乱、本仏像馬家、後写生、馳名於元祐、紹聖間」(前掲『画継』) 九六頁
- 注 14 「図画見聞誌」の「論黄徐体異」に、黄筌は、「多写禁脔所有珍禽瑞鳥、奇花怪石」といい、徐熙について「多状江湖所有汀花野竹、水鳥淵魚」という。(前掲『図画見聞誌』) 二二頁
- 注 15 「画継」の「巖穴上士」に、杭士林生について、「作江湖景、芦雁水禽、気格清絶、米老謂唐無此画、可並徐熙、在艾宣、張洄、宝覺之右、人罕得之」とある。(前掲『画継』) 三一頁
- 注 16 童書業『唐宋絵画談叢』(『童書業美術論集』 上海古籍出版社 一九八九) 三二六頁、三三七頁
- 注 17 「画継」の「侯王貴戚」で、宗漢について、「作芦雁、有佳思、米元章題詩曰、偃蹇汀眠雁、蕭梢風触芦、京塵方滿眼、速為喚花奴、又曰、野趣分弱水、風花剪鑑湖、塵中不作惡、為有鄴公図、元章許予甚嚴、詩意如此、則可知其含毫思矣、嘗有八雁図、識者歎賞其工」という。(前掲『画継』) 一一頁

注 18

『宣和画譜』卷十六で、士雷について、「以丹青馳譽于時、作雁鷺鷗鷺溪塘汀渚有詩人思致、至其絶勝佳处、往々形容之所不及、又作花竹、多在於風雪荒寒之中蓋胸次洗尽綺紈之習、故幽尋雅趣落筆、便与画工背馳」という。（中国画論叢書 俞劍華標点注釈『宣和画譜』 人民美術出版社 一九六四） 二六四頁～二六六頁

注 19

『画継』の「花竹翎毛」に、張澄について「米元章称其翎毛芦雁不俗」とある。（前掲『画継』） 八六頁

注 20

『画継』の「巖穴上士」に、高克について「作小景、自成一家、清遠静深、一洗工氣、眠鴨浮雁、衰柳枯荷、最為珍絶」とある。（前掲『画継』） 三三頁

注 21

『図画見聞誌』卷四 紀芸下の「花鳥門」で「建陽僧慧崇、工画鵝雁鷺鷥、尤工小景、善為寒汀遠渚、蕭灑虚曠之象、人所難到也」といっている。（前掲『図画見聞誌』） 一〇二頁～一〇三頁

注 22

『画継』の「侯王貴戚」で、令穰の作品について、「山谷嘗詠其芦雁、揮毫不作小池塘、芦荻江村雁落行、雖有珠簾巢翡翠、不忘烟雨罩鴛鴦」という。（前掲『画継』） 九頁

注 23

伝趙令穰「秋塘図」大和文華館蔵（米沢嘉圃『中国絵画史研究』 3 図 平凡社 一九六二） 一三一頁～一四七頁

注 24

鈴木敬「宋時代の絵画 f 北宋宗室山水画家―王詵、趙令穰」（『中国絵画史』上 吉川弘文館 一九八一） 二七七頁～二九一頁

注 25

注 24 参照、鈴木論文（前掲『中国絵画史』上）二八五頁

注 26 「宣和画譜」卷十六で、宗漢について、「以丹青自娛……嘗為八雁図、氣韻蕭散、

有江湖荒遠之趣」という。（前掲『宣和画譜』）二六〇頁、二六一頁

注 27 「雲煙過眼録」の「王子慶芝号井西所藏」の個所に「趙大年水墨芦雁 上題 令

穰二字」とある。（于安瀾編『画品叢書』 上海人民美術出版社 一九八二）
三四一頁

注 28 「画鑑」で趙令穰について、「宋宗室如千里、希遠、皆得丹青之妙、如大年小景

注 29 墨雁、雜禽、又出尋宗室筆墨之外者」という。（前掲『画品叢書』）四二二頁
伝慧崇筆「芦雁図」（水墨美術大系 3 『牧谿・玉潤』 79 図 講談社 一九七八

）一七二頁、一七三頁

注 30 注 13 参照、「馬賁、河中人、長於小景、作百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿

図、雖極繁夥、而位置不乱、本仏像馬家、後写生、馳名於元祐、紹聖間」（前掲
「画継」）九六頁

注 31 ① 伝馬賁筆「百雁図卷」ホノルル美術館蔵（前掲水墨美術大系 3 『牧谿・玉潤』

80・81 図）一七三頁

② 矢代幸雄「馬賁百雁図卷」（『美術研究』六四号 一九三七）一〇頁、一五
頁

注 32 惠崇筆「秋浦双鷺図」国立故宫博物院蔵（『故宫宝笈』名画一 33 図 国立故宫

博物院 一九八五）六六頁

注 33 「図画見聞誌」卷四 紀芸下の「花鳥門」で崔白について「雖以敗荷鳬雁得名、
然於仏道鬼神、山林人獸無不清絶、凡臨素多不用朽、復能不仮直尺界筆、為長絃

挺刃、……及嘗敗荷雪雁、四時花鳥、……」という。（前掲『図画見聞誌』） 九九頁、一〇〇頁

注 34 『図画見聞誌』卷四 紀芸下の「花鳥門」で崔愨について「工画花竹、翎毛、状

物布景、与白相類、嘗觀敗荷雪雁及四時花竹、風範清懿、動多新巧、有時作隔芦睡雁、尤多意思」という。（前掲『図画見聞誌』） 一〇〇頁、一〇一頁

注 35 『洞天清録集』で崔白について「崔白多用古格、作花鳥必先作圈線、勁利如鉄線填以衆采逼真」という。（『美術叢書初集9』 藝文印書館 一九七三） 二七〇頁

注 36 崔愨筆「杞実鶴鶉図」国立故宫博物院蔵（『故宫宝笈』名画一 37図 国立故宫博物院 一九八五） 七四頁

注 37 『画鑑』で崔白について「崔白芦雁之類雖清致、余平生不喜見之、独有一大軸、絹闊一丈許、長二丈許、中濃墨塗作八大雁、尽飛鳴宿食之態、東坡先生大字題詩曰、……云云、真白之得意筆也」という。（前掲『画品叢書』） 四二二頁、

注 38 呉大素は「松斎梅譜」で牧谿について「僧法常、蜀人、号牧溪、喜画龍虎猿鶴禽鳥山水樹石人物、不曾設色、多用蔗查艸結、又皆隨筆点墨而成、意思簡当、不費

妝綴、松竹梅蘭、不具形似、荷芦写俱有高致……芦雁亦多贗本……」という。（島田修二郎解題・校定『松斎梅譜』 広島市立図書館 一九八八） 三〇四頁

注 39 伝牧谿筆、鏡堂思古題詩「芦雁図」（前掲水墨美術大系3『牧谿・玉潤』 13図）は、やや視点を遠くにとった芦雁図である。もっとも牧谿の芦雁図には贗物が

多かったようである。「松斎梅譜」もそのことを指摘している。注38参照、「芦

雁亦多贗本」(前掲『松斎梅譜』)三〇四頁

注 40 玉村竹二・井上禪定『円覚寺史』(春秋社 一九六四) 八頁、二一頁

注 41 芦雁

沙頭兩三雁 波面幾莖芦 此意無人会 空伝入画図

『仏光国師語録』(鈴木学術財団『大日本仏教全書』48 講談社 一九八一) 一四四頁

注 42 芦雁

七八葉芦秋影動 兩三双雁水痕多 老僧倚杖看不足 万里衡陽幾日過

『仏光国師語録』(前掲『大日本仏教全書』48) 一五四頁

注 43 玉村竹二『鏡堂覚圓集解題 一作者伝記』(玉村竹二編『五山文学新集』第六卷

東京大学出版会 一九七二) 一一〇一頁、一一〇四頁

注 44 芦雁 二対 (前首省略)

湘浦晚来秋 西風有何極 寒影落天辺 声声求友急 久矣離燕塞 悠然傍海浜

肅肅芦葉外 宿食任天真

『鏡堂和尚語録』(前掲『五山文学新集』6) 五〇九頁

注 45 蔭木英雄『五山詩史の研究』(笠間書院 一九七七) 二七頁、三四頁

注 46 題芦雁図

飛者集鳴者迎 飢者食宿者息 性情一一 自天真葦 岸蘋洲興何極

『念大休禪師語録』(前掲『大日本仏教全書』48) 二四八頁

注 47 「芦雁図」(バーク・コレクション蔵) (前掲『ジャパニーズ インクペインテ

- イング「図版29」 二一九頁
- 注 48 伝牧谿筆「芦雁図」(前掲水墨美術大系3『牧谿・玉潤』 13図) 一六〇頁
- 注 49 帰雁
- 瀟湘何事等閑回 水碧沙明兩岸苔 二十五絃彈夜月 不勝清怨卻飛來
- (村上哲見 中国古典選29『三体詩』1 朝日新聞社 一九七八) 五一頁
- 注 50 海老根聰郎「黙庵とその時代」(水墨美術大系5『可翁・黙庵・明兆』 講談社 一九七八) 五三頁、六〇頁
- 注 51 渡辺一「黙庵靈淵」(『東山水墨画の研究』 座右宝刊行会 一九四八) 一頁、二四頁
- 注 52 海老根聰郎「頂雲靈峰について」(『禅宗画僧と文人墨戯』(『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』 吉川弘文館 一九八一) 二四五頁、二六八頁
- 注 53 源豊宗編『日本美術史年表』(座右宝刊行会 一九七二) 一七〇頁
- 注 54 玉村竹二編『五山禅僧伝記集成』(講談社 一九八三) 四七三頁、四七四頁
- 注 55 鉄舟徳済筆「義堂周信題詩「蘭竹図」」(『在外日本の至宝』3 水墨画 6図 毎日新聞社 一九七九) 一一三頁、一一四頁
- 注 56 鉄舟徳済筆「芦雁図」(前掲水墨美術大系5『可翁・黙庵・明兆』 74・75図) 一六一頁
- 注 57 鉄舟徳済筆「芦雁図」(前掲『在外日本の至宝』3 7・8図) 一一四頁
- 注 58 ジュリア・ミィチルペカリク「芦雁図」解説(前掲『在外日本の至宝』3) 一四頁

注 59

「蔭涼軒日録」 延徳二年六月十一日
(前略) 衛門太郎、薬師三郎左衛門尉、所持之三幅一对借之持来、本尊達磨、脇
芦雁、皆和尚筆也、表裏不足、故返之。

注 60

(増補続史料大成 24 「蔭涼軒日録」四 臨川書店 一九七八) 一〇四頁
金沢弘「初期水墨画」(「日本の美術」69 至文堂 一九七二) 九二頁は、翌
年の作とする。

注 61

注 52 参照、海老根聡郎「頂雲靈峰について―禅宗画僧と文人墨戯」(前掲「鈴木
敬先生還暦記念中国絵画史論集」) 二六〇頁

注 62

淵黙庵群雁

万里書運海上山 雁群好在碧芦湾 尽情移得秋風影 属国生前入玉関

「碧雲稿」(「続群書類従」卷三百廿五 第拾貳輯上 文筆部 続群書類従完
成会大洋社 一九四三) 二七〇頁

注 63

如心中恕の項 前掲玉村編「五山禅僧伝記集成」 三〇四頁

注 64

淵黙群雁 「翰林五鳳集」卷十八(鈴木學術財団「大日本仏教全書」90 講談社
一九八二) 八六頁

注 65

賛芦雁

沢国霜寒樹影疎 郷山秋色竟何如 堪嗟鴻雁防霜繳 心在含芦不在書

注 66

「碧雲稿」(前掲「続群書類従」卷三百廿五 12 上) 二六九頁
寄令上人于芦雁図

許多于謁走如煙 愛暖軒中笑揭天 別後寥々消息絶 更無鴻雁過雲辺

『東海一瀛集』（玉村竹二編『五山文学新集』第四卷 東京大学出版会 一九七〇） 三四七頁

注 67

百雁図

沙雁成群啄且飛 寒塘暮雨稻梁稀 帛書欲繫一双飛 故国春風歸不歸

『真愚稿』（上村觀光編『五山文学全集』第三卷 思文閣 一九七三） 二七〇七頁

注 68

扇面稻田落雁

渚暖雁將下 卑栖謀亦疎 稻梁多易飽 矰戈密難除

『真愚稿』（前掲『五山文学全集』3） 二七五四頁

注 69

秋陂野雁図

雲飛沙宿度天涯 野稻肥時水滿陂 寄語鷓鴣台閣旧 江湖余樂不憂卑

『孫庵集』（前掲『続群書類従』卷三百廿六 12上） 三〇六頁

注 70

平沙落雁図

浅艸平沙湘岸西 秋風落雁影高低 勁翰前到弱翰後 雲路飛騰力不齊

『孫庵集』（前掲『続群書類従』卷三百廿六 12上） 三一四頁

注 71

文清筆（推定）『渡江落雁図』（日本美術絵画全集3『曾我蛇足』 61図 集英社 一九八〇） 一三八頁

社 一九八〇） 一三八頁

注 72

霜葉欲零南雁飛 不堪斯道日陵遲 一身歸去渡頭笠 預被新図写我姿 甲戌歲夏

之仲 江山寓意一篇漁庵宗沅

源豊宗『渡江落雁図』解説（前掲日本美術絵画全集3『曾我蛇足』） 一三八頁

注
73

19 拙稿「芦雁図襖絵の変質―「竹鶴芦雁」から「松鶴芦雁」へ―」(『藝術論究』
帝塚山学院大学美学美術史研究室 一九九二) 六九頁―八四頁

第3章 空華集にあらわれた絵画資料 注

注1 義堂周信（玉村竹二『五山禅僧伝記集成』 講談社 一九八三） 八五頁～九五頁

注2 拙稿「空華集にあらわれた画題」（『藝術論究』第四編 帝塚山学院大学美学美術史研究室 一九七七） 六六頁（史料1）、六九頁（史料2）

注3 赤澤英二「詩軸と詩画軸―応永詩画軸序論―」（『美術史』四〇号 一九六一） 一〇五頁～一一八頁

注4 ①題十牛図後謝伏見上皇御札

仰箋御札十牛図 僧史才疎煥童狐 那料君王垂寵賞 一揮三十六驪珠

『空華集』卷五（上村觀光編『五山文学全集』第二卷 思文閣 一九七三） 一四五二頁

②扇面牧牛

緑楊如水草如裙 牛飽童飢未到村 落尽夕陽帰去晚 応乗初月認柴門

『空華集』卷五（前掲『五山文学全集』2） 一四七〇頁

③伏見上皇御府所蔵十牛図後序

永徳二年壬戌三月二十日、恭承伏見太上皇、特遣家僧梵珣書記、齋此十牛一軸并御札一封物、（中略）此軸夢窓国師、以觀応辛卯歳、進于先皇光明院、光明院又以延文戊戌二月九日、賜予小子、書者画者名氏、今普明国師識於未甚詳矣、周信嘗竊考禅書、古之宿徳、一期方便、誘引初機、作牧牛以為図、有四牛者、

有六牛者、有十牛者、今見行世者、独此十牛圖是也、惟夫既曰圖矣、則此十者蓋皆其影跡、未為全牛耳、陛下若向鄜菴未施丹青、周信未著章句已前、聖心領悟、則所謂露地白牛、不待披圖、常在陛下面前、露迴迴地矣、苟或不然、請姑觀覽斯圖、

注 5 「空華集」卷十三（前掲『五山文学全集』2） 一七一五頁

注 3 参照、赤澤英二「詩軸と詩画軸——応永詩画軸序論——」（前掲『美術史』四〇—一〇九頁）

注 6 琴高

琴高者趙人也、以鼓琴為宋康王舍人、行涓彭之術、浮遊冀州涿（一作碣）郡之間二百余年後、辭入涿水中取龍子、与諸弟子期曰、皆潔齋待於水傍設祠、果乘赤鯉來出坐祠中、且有万人觀之、留一月余復入水去、

琴高晏晏 司樂宋宮 離世孤逸 浮沈涿中

出躍鱗鱗 入藻清沖 是任水解 其樂無窮

劉向「列仙伝」（叢書集成新編一〇〇）新文豐出版公司 一九八五） 二七二頁

注 7 扇面琴高騎鯉圖

昔有水仙、以琴自高、有時變化、与龍為曹、駕赤鯉兮游八極、騎元氣兮九臯、於乎人間安得斯人、与之上下四方、以遊以遨。

「空華集」卷一（前掲『五山文学全集』2） 一三三八頁

注 8 司馬遷「史記」（小川環樹・今鷹真・福島吉彦訳「史記列伝」 岩波文庫 一九

八四） 一一頁

注 9 題採薇図

二老相従而鬢皓 携籃曳杖共婆娑 想応不受周家粟 春雨西山蕨更多

『空華集』卷四（前掲『五山文学全集』2） 一四三三頁

注 10

① 扇面二首

三人供一咲 六耳不同謀 踏断虎溪路 至今水逆流（次首略）

『空華集』卷一（前掲『五山文学全集』2） 一三四八頁

② 題瑞巖藏主扇面三笑図

世之笑者、古今幾人、惟過虎溪而笑者三、曰高僧慧遠、曰徵君陶淵明、曰道士陸簡寂、好事者画焉、而謂之三笑図、瑞巖扇面小画、極尽笑態之妙、或撫掌而笑、或仰天而笑、或挽袖而笑、然此皆笑於貌者也、惟其笑於心者之妙、果作何態邪、瑞巖笑而請題、南陽病夫空華子、戲筆。

『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四六頁

注 11

觀諸友淵明采菊図詩卷戲題其尾

夜來夢入海南鄉 松已蒼髯菊已霜 曉鼓~~聲~~催客起 歸田欲賦未成章

『空華集』卷二（前掲『五山文学全集』2） 一三六九頁

注 12

謝永相山恵扇面蘇李泣別図次元朝楊氏贊韻

漢宮殘月晚蒼蒼 尚記相携出帝鄉 書断西風仍鴈叫 雪飛北海使人傷

河梁把手千行淚 属国催歸兩鬢霜 詩画俱奇何以報 只応掛壁看生光

『空華集』卷九（前掲『五山文学全集』2） 一六〇一頁

注 13

『蒙求集註』卷上「李陵初詩田橫感歌」（『學津討原』7 新大豐出版公司 一九八〇）一二五頁

注 14

① 潘闌騎驢図二首

愛山深入癖 回首倒騎驢 華岳三峯秀 苦吟兩鬢疎

高愛三嶺好 倒騎一隻驢 但知詩入癖 不覺画成図

『空華集』卷一（前掲『五山文学全集』2）一三四七頁

② 李杜騎驢画像二首

狂歌痛飲醉如泥 未害詩名与杜齊 一句忽成驢子上 巴猿啼在夜郎西

万里橋西一路斜 驢嘶落日促歸家 故園合在長安外 韋曲春風二月花

『空華集』卷四（前掲『五山文学全集』2）一四三九頁

③ 杜甫

騎驢三十載 蹈遍帝京春 一夜沙鷗夢 九州胡馬塵

余嘗誦老杜詩、感其方安史喪亂之際、不失君臣忠義之節、至若曰文章一小技於道未為尊、是余感之深者也、今觀茲画、風帽蹇驢、使人慨然、投筆起、而吁。

李白

李翰林才高志大、天下莫之能容、故或寓於詩、或寓於酒、或寓於神仙道士、或寓於五湖七沢之游、而尚有不能容者、寓於天地宇宙之間、而存焉、今画所乘之驢、亦寓焉者之一也歟、悲夫。

潘闌

高愛三峯好 倒騎一隻驢 但知詩入癖 不覺画成図

注 15

蘭蕙 『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四九頁

魯叟之操、楚人之詞、皆以蘭比君子有德而不遇者、所以歎之也、噫苟有德矣、而遇不遇皆時也、於君子復何歎之有哉。

（後略）

注 16

蘭蕙 『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四六頁

（前略）

山谷以蘭比君子、蕙比士大夫、而曰、大概山林十蕙而一蘭也、此蓋蘭少而蕙多也而今吾國之山林、蘭多而蕙少、則何哉。

注 17

蘭蕙 『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四七頁

（前略）

世愛蘭者、例愛其香也、独余不然也、愛其晦養孤芳、而不爭先桃李之場也。

（後略）

注 18

『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四七頁
書太白藏主幽蘭小隱図詩後

蘭本生於深林邃谷間、則稱隱固宜矣、然厥馨終不可掩焉、則欲隱可得乎、矧令画史幻於紙墨、而形容之、羣公播乎歌詞、而鏗鏘之、是深掩彌彰、所謂小隱云者、烏乎在、吁。

注 19 「空華集」卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八三五頁
蘭寛

（前略）

蘭香草也、而画者能肖厥形、不能發其香、然則曰蘭非邪、曰不然、惟六根休復、以眼嗅者、乃能聞其香矣、非画者咎也。

（後略）

注 20 「空華集」卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四七頁
鉄舟和尚蘭二首

鉄舟老子称風顛 湖隱同名擬拍肩 遊戲神通人不識 只今世有墨蘭伝
道人談笑墨淋漓 澹写幽芳寄所思 日莫湘江風浪作 哀吟腸断楚臣詞

注 21 「空華集」卷五（前掲『五山文学全集』2） 一四五一頁
墨（梅）

道人戲筆写疎枝 便是西湖処士詩 莫道暗香描不出 能聞只在眼觀時

注 22 「空華集」卷三（前掲『五山文学全集』2） 一四一五頁
画竹

渭川之苗 淇水之族 穎也出奇 精神可掬

伯夷之風 蘇卿之節 千載見之 凜乎濯熱

「空華集」卷一（前掲『五山文学全集』2） 一三四二頁

注 23 送竹隱上人帰伊北調叙

余辛亥冬、以兵部員外郎相公命、翔宇於相府之北、称山曰南陽、既方丈先成、種

竹於南軒者數莖、扁曰擊竹而居焉、蓋取収香嚴白厓故事、示有所慕也、後三年癸丑八月、瑞鹿侍史嚴公上人、自称竹隱者、蓋亦慕南陽也、上人婦也、訪余竹辺、出紙求語、古之士以竹隱者、晉有七賢、唐六逸、而六逸之名顯于谿、七賢之美著于林、後世有志於竹於隱逸者、皆慕焉、於乎、何上人之慕、独不与彼合、而余合也如斯、然上人年壯才俊、以名行于世、則將当接南陽之武、出為万乘之師、竹隱其称、恐不宜於他日耳、嗟余老且嬾、敎門屋簷、不与世交、誠宜以竹隱待尽者也、余竊幸上人以竹隱期余、余乃以南陽待上人、彼此各踐乃夷、巢亦宜矣乎、遂歌竹隱之美以別、且祝之歌曰、

南陽有竹兮隱者宜之、維条及葉兮風雨紛披、凜乎高節兮玉立弗移、七賢云逝兮六逸不来、懷哉^杜谷兮維帝者師、彼美香嚴兮維德之儀、擊竹者我兮忘知者誰、若人之婦兮画我心如飢、伊川之北兮秋水瀾瀾、伊川之南兮蔓草離離、幸勿淹留兮日暮為期。

注
24

「空華集」卷十二（前掲「五山文学全集」2） 一六六七頁

画竹為西雲竹侍者題

上人愛竹自為名 故把琅玕淡写生 歲晚憶君兼憶竹 西雲菴外玉千莖

「空華集」卷五（前掲「五山文学全集」2） 一四五六頁

注
25

竹隱序

竺文首座藉公、丙辰歲与余相識於相陽、而往来者數月、頗知其所蘊淵博非凡庸也秋涼竺文將帰也、話別於南陽之竹陰、是時殘暑方退、微風触竹^{瑟瑟}而鳴、竺文潛有感于中、作而請曰、竹隱吾廬也、而吾今帰歟、子蓋為吾廬序之、予曰誰而名者

注
26

竹林説

曰妙喜翁、曰奚為名哉、曰吾名籍字竺文、字皆從竹、則以竹隱于名字間、初非謂山林也市朝也、余曰然則公果安歸哉、於是有管子者、代獻言于座隅、而曰、凡物隱於始者、必顯於終、終之顯也、固漸乎始之隱矣、故古之聖賢者、微乎修德、而著乎成業也、重華隱於陶漁、而顯於謳歌、天乙隱乎祝網、而顯乎革命、伊尹伝説隱于耕莘于胥靡、而顯于伐夏濟川之用、周孔及孟軻荀況之徒、皆以隱顯而終始於當世也、故其道德仁義之波、流芳于千載之遠、不亦宜矣乎、今竺文既以竹隱、嘗試以竹之隱顯、而論之、解谷而隱、律呂而顯者、大夏之竹也、屋椽而隱、管籥而顯者、柯亭之竹也、器械而隱、以神物變化而顯物、壺公葛陂之竹也、而復七賢于晉、六逸于唐、墨君于天水趙、是皆其跡欲隱、其名益顯、以其人然耳、今竺文道德聲譽之顯、漸于斯也、則它日欲以竹隱、逃于名字、高枕吾廬而臥、其可得乎哉必也不得、余遂采管乎之言為序、預以告之、於是竺文而行。

『空華集』卷十三（前掲『五山文学全集』2） 一七〇二頁

道賢居士、隱于吏而君子者也、余字之曰竹林、且為説曰、昔者典午氏之世、有遜乎竹林者七人、曰嵇康、曰阮籍、曰山濤、曰向秀、曰劉伶、曰阮咸、曰王戎、世稱竹林七賢、惟山王二氏、改節於歲寒、見斥於顏彪、作五君字咏之、而後言竹林者恥之、故今也直取諸竹之似賢、而不必於七賢耳、夫竹也、根固而植、所以務本也、心奇虛而通、所以容物也、節勁而弗撓、所以立志也、林櫛而弗爭、所以貴和也、猗歟竹之德、豈止於是而已哉、居士既職于吏隱于竹林、果能固乃根、虛乃心勁乃節、櫛乃林、而弗變於歲寒、則異日必有慕賢者、相從於竹林之間。

注
27

題墨竹

『空華集』卷十五（前掲『五山文学全集』2） 一七六〇頁

凡有形者皆歸于尽矣、惟其有不尽者存焉、故曰竹六十年而枯、枯而六年復生、然則竹之枯、乃竹之生也、不足怪也、近歲天下竹結実枯者、比比皆是、而念此竹榮枯相半、亦死生之徒歟、俗怪、不亦惑乎、為竹借宅者、子猷也、為竹開逕者、蔣詡也、為竹移家者、李涉也、為竹写真者、文与可也、蘇子瞻也、噫是五君子者九京不可作矣、能賞此画者、今誰其人哉。

『空華集』卷十八（前掲『五山文学全集』2） 一八四三頁、一八四四頁

注
28

墨竹二首

渭川千畝只聞名 相憶年年風浪生 多謝幻菴如幻筆 写真贈我兩三莖

（次首省略）

『空華集』卷四（前掲『五山文学全集』2） 一四一七頁

注
29

墨竹二首

南陽種竹未成叢 憔悴秋容似病翁 愛箇画図生意足 春烟漠漠雨濛濛
活写亭亭冰玉姿 多情好在晚晴時 不才自笑無詩賦 慚愧風流杜牧之

『空華集』卷四（前掲『五山文学全集』2） 一四一九頁、一四二〇頁

注
30

江山図二首

登山須到頂 臨水要窮深 如此登臨者 不離方寸心
壯歲遠遊興 衰年歸隱心 扁舟一兩葉 懸水幾千尋

『空華集』卷一（前掲『五山文学全集』2） 一三四七頁、一三四八頁

注 31

次韻送陵上人并叙

嶽雲陵上人蓋東山羣玉林中瑤枝也、戊申秋東遊興盡遽歸旧隱、同金仙用文二伯過余錦屏、因登遍界一覽亭西長安歸思益動、是夕也宿藹乍収、富士雪山粲然可攬焉上人出楮需詩、乃用中秋韻而贈之、此去大龍菴中謁雲石大士就求見教云耳

光風霽月映清秋 把手何妨暫倚樓 霜葉留人遮白足 雪山對客快青眸 五橋旧業烟花麗 双闕歸心氣色浮 為問能詩雲石叟 幾年來作海東遊

『空華集』卷九（前掲『五山文学全集』2） 一五九一頁

注 32

次韻忠大本寄題天開図画亭二首

曾遊蹈遍幾長亭 歸到家山髮尚青 白髮阿師欣避席 青衿諸子競趨庭 囊傾珠玉篇篇活 筆挾風雷字字靈 見說新開図画妙 乾坤一覽氣冥冥

江北江南一旅亭 倦游還認旧氈青 天開水墨山臨座 地徹氷壺雪在庭 暫出聊為杉谷主 幽期敢負草堂靈 會須伴爾登高屐 飛步雲梯闌杳冥

『空華集』卷九（前掲『五山文学全集』2） 一五八四頁

注 33

王正己 正己，四明人，珩之子、淳熙中官太府卿

題天開図画亭并序

姚伯愿使君、築亭真州子城西北隅、尽得江山之勝、乞名于四明王正己、因誦山谷天開図画即江山之句、遂以名亭、又為賦此詩。

夜來殘暑入西風 秋声撼撼先井桐 纖雲四卷天開容 一碧万里磨青銅 使君退食新涼逢 厭看凝寢香雲濃 領客欲送孤飛鴻 城隅高亭澄青紅 曠野四望開心胸

前瞻江山勝而雄 瑠璃波光羣玉峯 水墨正爾難為工 天開地闢古今中 此景自若

無始終 天豈為我施新功 我心得之眼相從 收入几席無遺蹤 錦囊得助防詩窮
李成郭熙將無同 撫掌一笑浮金鍾 (儀真縣志)

『宋詩紀事』卷五五 王正己(厲鶚輯撰)『宋詩紀事』上海古籍出版社 一九八三 一四一二頁

注 34

扇面山水十首

雲氣山形遠莫知 微茫淡墨洒淋漓 何人借得坡僂手 写出烟江疊嶂詩

(後略)

『空華集』卷四(前掲『五山文学全集』2) 一四二三頁

注 35

書王定国所藏烟江疊嶂圖

江上愁心千疊山 浮空積翠如雲烟 山耶雲耶遠莫知 烟空雲散山依然

但見兩崖蒼蒼暗 絕谷中有百道飛來泉 (後略)

『蘇文忠詩合註』卷三十(桐鄉馮星夷輯訂)『蘇文忠公詩合註』中文出版社 一九七九 五五四頁

注 36

題扇面四十二首

(前略)

江似練兮山似劍 謝公句對柳公詩 一齊写出深深意 不是會詩人不知

(後略)

『空華集』卷四(前掲『五山文学全集』2) 一四三三頁

注 37

題扇面四十二首

(前略)

曾詠楓橋夜泊詩 画図今見墨淋漓 張公去後無人和 半夜鐘声聴者誰
(後略)

注 38

楓橋夜泊 張繼

『空華集』卷四(前掲『五山文学全集』2) 一四三一頁

月落烏啼霜滿天 江楓漁火對愁眠 姑蘇城外寒山寺 夜半鐘声到客船

『三体詩』(村上哲見『三体詩』中国古典選29 朝日新聞社 一九七八)

五九頁

注 39

春日憶李白 杜甫

白也詩無敵 飄然思不羣 清新庾開府 俊逸鮑參軍

渭北春天樹 江東日暮雲 何時一樽酒 重與細論文

(黒川洋一注『杜甫』上 中国詩人撰集9 岩波書店 一九八二) 二七頁

注 40

答相陽諸友詩序

此軸蓋小子周南及洛社羣公、所以和答相陽諸友、雲樹図詩之作也、始南之友、有
嚴竹隱者、嘗取唐老杜詩、所謂渭北春天樹、江東日暮雲、一聯為韻、命其友、題
詩於図上、贈者十人、詩皆奇秀、珠璣爛然、与雲樹相映發、已光於別幅矣、今是
什也。(後略)

『空華集』卷十三(前掲『五山文学全集』2) 一七一八頁

注 41

擬騷一章書懷歎上人詩後

遠林懷寄万年、唐律之作、以亨謙公、率諸同志者、康歌于韻、而為叙焉、嚴竹隱
集而書之、道人哲(云)者、戲筆効小米、幻雲樹半幅於卷首、則曰詩、曰叙、曰

書、曰画、可謂四絶矣、而軸弗玉、裱弗錦、以示尚古也、余固好古者也、故作擬騷一章、歌于羣公之後曰。(後略)

注 42

『空華集』卷一(前掲『五山文学全集』2) 一三四〇頁
題扇面四十二首

(前略)

雪裏江山画裏看 炎天濯熱骨毛寒 潮橋詩思剡溪興 輸与漁翁把釣竿

(後略)

注 43

『空華集』卷四(前掲『五山文学全集』2) 一四三二頁
題小師梵松扇面

彷彿樹杪、溟濛水涯、此禪陰叟跋小米画、所以美其克伝衣也、野水無人渡、孤舟尽日横、此寇萊公題秋風亭、所以示負濟川也、烏子禪陰不作、萊公上天、克伝爾衣而弗墜、作舟楫而濟川者、今復為誰歟。

注 44

『空華集』卷十八(前掲『五山文学全集』2) 一八四二頁
扇面雪江独釣

江上群山雪打圍 分明写出柳州詩 漁翁不解催詩思 只愛江魚上釣糸

注 45

『空華集』卷四(前掲『五山文学全集』2) 一四二〇頁
藍関馬雪圖

途中解逅遇湘時 忽憶牡丹花上詩 秦嶺雲遮人去遠 藍関雪阻馬行遲
但知上表排吾佛 不覺留衣別阿師 南望潮陽八千里 昏昏水氣渺天涯
『空華集』卷十(前掲『五山文学全集』2) 一六三四頁

注 46

贈儔上人師卷後序

昔者東漢馬臻、為会稽太守、築塘畜水者、周廻三百里、佳山秀水、互相映發、若鏡涵物象、故王内史有言、從山陰路上行、如在鑑中遊、逮于李唐天寶間、集賢學士賀知章字季真、自号四明狂客者、乞歸為道士、勅賜鏡湖一曲、由是文人詩叟、往往形於賦詠、若杜少陵曰、越女天下白、鑑湖五月涼、李謫僊則曰、鑑湖三百里、~~茲茲~~發荷花、而後鑑湖之名、遂播天下矣、今茲画廼日本東武僧宗遠世公之作、詩則福鹿両山諸衲所題、其中間和者、曰石室玖公香林公、二公者寔當代宗門二老也、吾友友岩儔公、獲之如宝、一日出以夸余、且索為後序、則戲告之曰、夫天地吾一鑑湖也、万物吾一画舸也、山高而水明、吾一幀画也、春花于朝、秋月于夕、吾一編詩卷也、是四者於吾也、所謂造物無尽藏者、吾願与上人、同一受用、奚翅於区区筆墨間者邪、於是乎友岩、輒然笑曰、子論甚高矣、請卑之、余亦笑而已、姑書為後序。

注 47

『空華集』卷十三（前掲『五山文学全集』2） 一七二三頁
題廬山図

注 48

道人来自海西頭 千仞匡廬半幅収 樓觀已隨兵火尽 山林猶見画図留 九江秀色清於水 五老蒼顏瘦似秋 指点遠公高隱处 白雲丹壑興悠悠
『空華集』卷十（前掲『五山文学全集』2） 一六二六頁
白雲丹壑詩画叙
白雲丹壑、蓋猛陵叟所以題廬山遠公栖处也、有惟忠上人（云）者、遙慕廬山之道、取以名所居焉、嘗属能画瑞者、形於絵事、命之曰白雲丹壑之図、挂于居室壁間、

以適其樂、則遠公栖處、舉歸于我手矣。(後略)

注 49 『空華集』卷十三(前掲『五山文学全集』2) 一七一三頁
草堂南隣図

老杜南隣一首詩 図成小幅看逾奇 白沙翠竹留人処 新月柴門送客時 秋水只今
深幾尺 野航依旧不曾移 炎天对此忘三伏 便面清風颯颯吹

注 50 『空華集』卷十(前掲『五山文学全集』2) 一六三一頁
海老根聡郎『頂雲靈峰について』禅宗画僧と文人墨戯(『鈴木敬先生還暦記

念中国絵画史論集』吉川弘文館 一九八一) 二四五頁、二六八頁
星山晋也『玉晩梵芳について』(『藝術学研究』第二号 東京教育大学藝術学研

注 51 究会 一九七六) 三三頁、五七頁
玉晩和尚画蘭 天隠

画系留名明雪窓 墨蘭天下称夢無双 高標超古玉翁筆 風珮参差对楚江
『翰林五鳳集』第四十一卷 雜 生植 (鈴木學術財団『大日本仏教全書』91

注 52 講談社 一九七二) 六頁
題良三位葡萄扇面為巖竹隱求

海国葡萄人不愛 荒山歲歲長龍鬚 画工謾擬温夫子 烟雨兼将上扇図
『空華集』卷三(前掲『五山文学全集』2) 一四一五頁

注 54 島田修二郎『日観と墨葡萄』(『美術研究』三三七号 一九八七) のち『中国絵
画史研究』島田修二郎著作集二 中央公論美術出版 一九九三) 一三六頁、一
五一頁

注 55

愚谿筆、梅雪清隱題詩「葡萄図」（水墨美術大系5『可翁・默庵・明兆』

68 図

注 56

講談社 一九七八） 一六一頁
題參上人画重求

一双翡翠数茎芦 楊柳垂糸燕影孤 更想道人三昧筆 一揮寒拾兩顚奴

注 57

『空華集』卷二（前掲『五山文学全集』2） 一三六八頁

謝世宗遠寄秋雲冬雪小幅

三昧筆端図画開 白雲晴雪兩奇哉 那知紫陌黃塵底 置我青山碧水隈 九疊匡廬

殘夢曉 一蓬剡曲舟回 自今不作煇歎歎 千里風烟共往来

注 58

『空華集』卷十（前掲『五山文学全集』2） 一六二八頁

注 28 參照、墨竹二首

渭川千畝只聞名 相憶年年風浪生 多謝幻菴如幻筆 写真贈我兩三茎

（次首省略）

注 59

『空華集』卷四（前掲『五山文学全集』2） 一四一七頁

走筆贈画僧惠愚溪

惠不惠兮愚不愚 筆端幻出万形模 明朝別後応相憶 万里江山一幅図

注 60

『空華集』卷三（前掲『五山文学全集』2） 一四一四頁

幻庵銘

京万寿鉄舟之徒曰惠、而乃居曰幻庵、謁空華子為銘、予曰庵既幻矣、空華亦幻矣、彼此俱幻矣、則銘果奚為哉、惠笑而曰、子不聞乎、華嚴知識之伍、有德生有德二童子女、而得菩薩幻住三昧、見諸世界、皆如幻而住之、吾每作是觀、一切諸仏衆

(生)、凡区聖域、卉木叢林之類、皆為吾幻庵中、常住物矣、子蓋把幻筆而為幻銘、於是采其詞為銘、銘曰、

道人住处、以幻為庵、匪茅匪草、而葺而苦、如幻力故、万象交參、或幻祖仏、或幻鬼仙、或幻草樹、或幻山川、長者短者、方者円者、飛者走者、醜者妍者、如是諸幻、皆由慧觀、種々示現、大千毫端、世界雖壞、吾庵堅固、虛空雖尽、吾庵如故、是以道人、如幻而住、道人為誰、曰惠愚溪、山雨初歇、夕陽在西、空華為銘鴻爪雪泥。

注 61 『空華集』卷二十(前掲『五山文学全集』2) 一八八八頁、一八八九頁
為春雷谷題鉄舟蘭竹

老禪遊戲筆如神 書画双奇称絶倫 草聖追回懷素駕 蘭花逸得屈平真、雲根雨濕湖山曉 竹色烟蔵楚水春 隻履已歸西土去 披図三些淚沾巾

(次首省略)

注 62 『空華集』卷九(前掲『五山文学全集』2) 一六一一頁
星山晋也『蘭竹石図』解説(島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛―中世水墨画

注 63 を読む―』毎日新聞社 一九八七) 四一頁、四一三頁
湊信幸『宋人筆とされる枯木竹石図について』(前掲『中国絵画史論集』) 二

注 64 一七頁、二四三頁
松斎梅譜第一 原始 花光字仲仁

墨梅自華光始、華光者乃故宋哲宗時人也、(後略)
(島田修二郎解題・校定『松斎梅譜』 広島市立図書館 一九八八) 二六三頁

注 65

淨因院画記

余嘗論画、以為人禽宮室器用皆有常形、至於山石竹木、水波煙雲、雖無常形、而有常理、常形之失、人皆知之、常理之不当、雖曉画者有不知、故凡可以欺世而取名者、必託於無常形者也、雖然、常形之失、止於所失、而不能病其全、若常理之不当、則拳廢之矣、以其形之無常、是以前理不可不謹也、世之工人、或能曲尽其形、而至於其理、非高人逸才不能升、与可之於竹石枯木、真可謂得其理者矣、如是而生、如是而死、如是而拳拳瘠瘳、如是而条達遂茂、根莖節葉、牙角脈縷、千變万化、未始相襲、而各当其处、合於天造、厭於人意、蓋達士之所寓也歟。(後略)

(小川環樹・山本和義『蘇東坡集』中國文明選2 朝日新聞社 一九七二)

注 66

八八頁、九五頁

文与可画竹贊 偃竹記

竹之始生、一寸之萌耳、而節葉具焉、自蜩腹蛇蚶以於劍十尋者、生而有之也、今画者乃節節而為之、葉葉而累之、豈復有竹乎、故画竹必先得成竹於胸中、執筆熟視、乃見其所欲画者、急起從之、振筆直遂、以追其所見、如兔起鶻落、少縱則逝矣、与可之教予如此、予不能然也、而心識其所以然、(後略)

(前掲『蘇東坡集』) 一三一頁、一四六頁

注 67

書鄧陵王主簿所画折枝二首

論画以形似 見与兒童隣 賦詩必此詩 定非知詩人 詩画本一律 天工与清新
边鸞雀写生 趙昌花伝神 何如此兩幅 疎淡含精勻 誰言一点紅 解寄無辺春

(次首省略)

注 68 『蘇文忠詩合註』卷二十九 (前掲『蘇文忠公詩合註』) 五二九頁

島田修二郎「花光仲仁の序」(『宝雲』二五号(上)、三〇号(下)) 一九三九
一九四三、のち『中国絵画史研究』島田修二郎著作集二 中央公論美術出版 一
九九三) 六二頁、八三頁

注 69 花光仲仁出秦蘇詩卷思而国士、不可復見開卷絶歎、因花光為我作梅数枝及画煙外

遠山、追少游韻記卷末

夢蝶真人貌黃稿 籬落逢花須醉倒 雅聞花光能画梅 更乞一枝洗煩惱 扶持愛梅

說道理 自許牛頭參已早 長眠橘洲風雨寒 今日梅開向誰好 何況東坡成古丘

不復龍蛇看揮掃 我向湖南更嶺南 繫缸來近花光老 歎息斯人不可見 喜我未学

霜前草 写尽南枝与北枝 更作千峯倚晴昊

注 70 『山谷詩集注』卷十九 (『山谷全集』冊1 台湾中華書局 一九七〇) 十頁

予嘗閱仏海石谿先師總錄有曰、頃在四明同清涼仏鑑無準禪師遊大梅、或索和花光
師十梅頌、首尾託物顯理、借位明功、以形容禪家流從入道応世、至於得旨、帰根
辺事、仏鑑所作具在録中、唯石谿未入本録、予妄意、刊先師十頌於前併綴狂斐于
章後、亦拾遺之一助、識者幸無誚焉。(後略)

『念大年禪師語録』(前掲『大日本仏教全書』48) 二三五頁

注 71 第一章 墨梅図の受容と制作で既に触れておいた。

注 72 白雲丹壑詩画叙

白雲丹壑、蓋猛陵叟所以題廬山遠公栖処也、有惟忠上人(云)者、遙慕廬山之道

注
73

取以名所居焉、嘗屬能画瑞者、形於絵事、命之曰白雲丹壑之図、挂于居室壁間、以適其樂、則遠公栖處、拳帰于我手矣。(後略)

『空華集』卷十三(前掲『五山文学全集』2) 一七一三頁

注48参照、注48にも同上文提示

書太白蔵主幽蘭小隠図詩後

蘭本生於深林遠谷間、則称隠固宜矣、然厥馨終不可掩焉、則欲隠可得乎、矧令画史幻於紙墨、而形容之、羣公播乎歌詞、而鏗鏘之、是深掩彌彰、所謂小隠云者、烏乎在、吁。

『空華集』卷十八(前掲『五山文学全集』2) 一八三五頁

注18参照 注18にも同上文提示

注
74

題秋江軸後

右秋江詩画、画工著意而形容之、詩人焦心而模写之、而秋江則初非有意於詩画者、只是澄澄湛湛漾漾溶溶、鷺鷥浮没、舟楫往徠、而不為妨礙、似乎無心道人之為、上人携帰錦屏旧業、呈似乃翁、以供一覽、再参句子、在其中矣。

『空華集』卷十八(前掲『五山文学全集』2) 一八三六頁

第4章 応永の詩画軸 注

注1 島尾新「初期詩画軸の様相」『空華集』に見える「雲樹図」詩画軸を中心として

「『美術史』一一四号 一九八三」 九八頁―一二頁

注2 大西広「柴門新月図」解説（島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛―中世水墨画

を読む―』毎日新聞社 一九八七）一八二頁―一九〇頁

注3 （題）柴門（新）月（図）（寄）南隣故（友）詩序

（杜）少陵詩、白沙翠竹江村暮、相送柴（門）月色新、乃描出実景可觀、於是龍門（諸）（公）擬（少）陵、以題柴門新月図、寄南隣故人之詩若（干）首、各自書于一軸、（詞）翰異品、（披）閱（之）、所図（也）（詩）（之）無声者、所題也画之有（声）者、二者兼□□不可不賞、而（不）知□（南）隣（故）人者誰歟、（諸）公既嚮慕（之）懷、□□有君子之道、及詢之、或者曰、其人儒□□、諱□周、字南（溪）、風流美姿、稽□超倫□歟、竄然（則）彼美之与画詩、□□三傑□□、但 不敏□（列）於詩画之□□冠篇（首）、豈免（唐）（突）西施之嘲也。

〔時〕応永□（祀）（龍）（集）（旃）蒙作（註）夷則上（漸）□□也。

散人玉（註）曉子梵（芳）

注2 参照、大西広「柴門新月図」解説（前掲『禅林画賛』） 一八二頁

4 吉川幸次郎「桜桃」（『吉川幸次郎全集』第十二卷（筑摩書房 一九七四）

四九六頁

注 5 鈴木虎雄・黒川洋一訳注『杜詩』第四冊（岩波文庫 一九六五） 一一頁～一二頁

頁

注 6 前掲『杜詩』 4 二一頁～二二頁

注 7 前掲『杜詩』 4 一一八頁～一一九頁

注 8 前掲『杜詩』 4 一二〇頁～一二二頁

注 9 吉川幸次郎『李白と杜甫』（前掲『吉川幸次郎全集』12） 六七二頁～六八三頁

注 10 前掲『杜詩』 4 三六頁

注 11 前掲『杜詩』 4 三三頁～三五頁

注 12 前掲『杜詩』 4 三五頁

注 13 題錦里先生送杜甫図 仲方

錦里先生最可憐 青袍朝士杜陵賢 白沙翠竹柴門月 無此詩人五百年

『翰林五鳳集』第六十卷 支那人名部（鈴木學術財団『大日本仏教全書』91 講

談社 一九七二） 一四四頁

注 14 草堂南隣図

老杜南隣一首詩 図成小幅看遼奇 白沙翠竹留人處 新月柴門送客時 秋水只今

深幾尺 野船依旧不曾移 炎天对此忘三伏 便面清風颯颯吹

『空華集』卷十（上村觀光編『五山文学全集』第二卷 思文閣 一九七三） 一

六三一頁

注 15 題錦里先生送迎図 江西

笛裏三年人白頭 関山月色乱離秋 緑江翠竹南隣好 有興來尋倦即休

注
16

「翰林五鳳集」卷第六十 支那人名部（前掲「大日本仏教全書」91） 一四四頁
野老

野老籬邊江岸廻 柴門不正逐江開 漁人網集澄潭下 估客船隨返照來 長路關心
悲劍閣 片雲何事傍琴台 王師未報收東群 城闕秋生画角哀 （前掲「杜詩」4
） 二四頁、二五頁

注
17

「空華日用工夫略集」 応安三年二月廿三日

①秀嵩侍者求講詩史、余反勸以仏学、嵩懇請說北征一篇、余云、此乃少年暫時所
好也、以時学詩者、專以俗様而為習、是可戒也、仮俗之礼、為吾真乘之偈、是
則名為善用者也。（辻善之助「空華日用工夫略集」 太洋社 一九四二） 三
六頁

注
18

②曇瑛懇求說老杜詩、余却之。（応安三年四月廿日 前掲同書 三八頁）
③宗梵侍者來、語及円覺天池・蔵六文会石猫、芥室二題、蔭大樹登上科、余因說
文章詩句、先須講明、々々箇什麼、則先立志要正、正則無邪、而後先得第一句
次二句、次三句、次四句、乃円備也、因舉高僧画松詩・老杜絶句等（応安三年
六月廿日 前掲同書 三九頁）

「臥雲日件録抜尤」 宝徳三年十二月十六日
（前略）誦杜詩二十畢、宝徳元己巳五月八日、於鹿苑寺開講、至今凡三十三月而
結局也、予三十三歳、寓于相国方丈殿中席下時、西胤西堂、居于考祥軒講杜詩、
自一至五而已、予聴此講、尔後西胤居勝定、又講之、自十七至二十、後十余年、
就双桂和尚、求聴此講、纔五六卷耳、蓋所未聞之卷也、中間聴殿中・子瑜、元璞

講、或兩三卷、或四五卷而止矣、諸老之義、略記所聞、向來為蝦西堂所告、皆是也、
一（東京大学史料編纂所『大日本古記録臥雲日件録抜尤』岩波書店 一九六一） 六三頁

注 19

青嶂層（巒）俯碧溪 名人避世結幽栖 荊公草舍鍾山半 杜老柴門錦水西 巖樹帶春圍砌暗 峽雲含雨護窓低 間情猶怯薛蘿淺 宿鳥時於深处啼 勢陽性智

大西広「溪陰小築図」解説（前掲『禪林画賛』作品74） 二一九頁

注 20

注1参照、島尾論文（前掲『美術史』一一四号） 一〇六頁

注 21

老杜詩中曾見之 江村月色趣何為 偶然今日思量着 情在柴門相送時 山陰良由

注 22

大西広「柴門新月図」解説（前掲『禪林画賛』作品66） 一八四頁

注 23

注1参照、島尾論文（前掲『美術史』一一四号） 九八頁、一一二頁
可人踏月□□荊 今夕清光□□明 隻（影）誰憐双別後 画図留取此時情 洛師

（玄）瑛

注 24

大西広「柴門新月図」解説（前掲『禪林画賛』作品66） 一八四頁
画裡幽人如鶴清 柴門相送月方明 月明尚解随人去 独夜悠悠別後情 水西見松

注 25

大西広「柴門新月図」解説（前掲『禪林画賛』作品66） 一八五頁
江村月白水如霜 殘靄沈沙竹露香 相送出門猶不忍 何時又共踏清光 備陽大顯

注 26

大西広「柴門新月図」解説（前掲『禪林画賛』作品66） 一八五頁
送客柴門暮 留歡每不忙 天從沙際黑 月自竹梢涼 巾影似臨水 履痕如（冒）

霜 徐穿南陌去 夜氣透衣裳 山陽得岩
大西広「柴門新月図」解説（前掲『禪林画賛』作品66） 一八八頁

注 27 大西広「溪陰小築図」解説（前掲『禅林画賛』作品74） 二一六頁、二二三頁
注 28 溪陰小築詩面序

詠梅蘂於炎天者、簡齋之神妙也、画芭蕉之雪裡者、摩詰之天機也、皆得之於心、而相忘於物也。

龍峰純子璞、身立禅林稠広之際、而溪陰其名以居之、所謂門市而心水之歟、豈不亦謂得之於心者乎、其知心之友、図溪山之佳处、而装淡、且倡於諸公以詩其側、將贈焉、袖卷来、求余措一辞、披而覽之、乃山影参差、水光潋灩、躍游魚乎木末、迎帰鳥乎波間、以洗可塵之心、以養可畏之暑、彼唐逸竹隱、秦人桃源、何楚越於肝膽乎、唯虞統之唇齒耳、蓋是得於心、而非境於外焉、然則斯図之作也、心之画也歟、千載之下、足以觀主人之清心、諸公之神妙、画史之天機矣、独竹隠桃源云哉、雪蕉炎梅云乎哉。応永癸巳夏河東真玄序。

注 29 大西広「溪陰小築図」解説（前掲『禅林画賛』作品74） 二一六頁

注 30 渡辺明義「芭蕉夜雨図」解説（前掲『禅林画賛』作品90） 二八三頁、二九〇頁

良全筆「十六羅漢図」建仁寺蔵（水墨美術大系5『可翁・黙庵・明兆』 63 頁
講談社 一九七八） 一六〇頁

注 31 可翁筆「山水図」（前掲水墨美術大系5『可翁・黙庵・明兆』 7 頁） 一五二頁

注 32 伝朱徳潤筆「秋林読書図」東京国立博物館蔵（鈴木敬『中国絵画史』中之二 45

図 吉川弘文館 一九八八） 四六頁

注 33 西上実「朱徳潤と瀟王」（『美術史』一〇四号 一九七八） 一二七頁、一四五

注	頁
注 34	大西広「溪陰小築図」解説（前掲『禅林画賛』作品74） 二二二頁
注 35	「李成・郭熙派山水画の展開」（鈴木敬『中国絵画史』中之二）吉川弘文館 一 九八八）六七頁、九七頁
注 36	拙稿「山水図（山荘図）」解説（前掲『禅林画賛』作品91） 二九〇頁、二九六 頁

第5章 周文様式の詩画軸 注

注 1 ①「周文」(渡辺一『東山水墨画の研究』 座右宝刊行会 一九四八) 九〇頁
 ②「周文」(渡辺一『東山水墨画の研究』 座右宝刊行会 一九四八) 九〇頁

②島田修二郎「周文系山水画に関する二、三の問題」(『在外日本の至宝』3
 毎日新聞社 一九七九)のち『日本絵画史研究』島田修二郎著作集一 中央公
 論美術出版 一九八七) 一六五頁、一八七頁

大西広「水色樹光図」解説(島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛―中世水墨画
 を読む―』毎日新聞社 一九八七) 三一六頁、三一九頁

注 2 「江西龍派」(玉村竹二編『五山禅僧伝記集成』 講談社 一九八三) 二二〇
 頁、二二二頁

注 3 ①松下隆章「江西龍派と周文画―龍派賛山水図について―」(『国華』七〇九
 一九五一)のち『日本水墨画論集』 中央公論美術出版 一九八三) 一七三
 頁、一八三頁

注 4 ②宮島新一「江西龍派着賛、伝周文画の先後関係について」(『仏教藝術』一五
 七号 一九八四) 四〇頁、五一頁

注 5 「信仲明篤」(前掲『五山禅僧伝記集成』) 三三四頁

注 6 「心田清播」(前掲『五山禅僧伝記集成』) 三三三頁、三三四頁

注 7 「絶海中津」(前掲『五山禅僧伝記集成』) 三七八頁、三八一頁

注 8 村竹二「五山文学」(至文堂 一九五五) 二〇一頁、二〇二頁

- 注 9 注1 参照、島田修二郎「周文系山水画に関する二、三の問題」(前掲『日本絵画史研究』) 一八五頁
- 注 10 横田忠司「三益斎図」解説(前掲『禅林画賛』作品75) 二二三頁、二二九頁
- 注 11 中島純司「形式希求と擬古典性―宝亀院山水図襖絵の特異な立場について―」(『ミュージアム』二二六号 一九七〇) 二〇頁
- 注 12 直諒多聞拳世稀 歳寒三友且同帰 澹然心事俱無説 掃地焚 对翠微廊 三周道人 周衛
- 注 13 注10 参照、横田忠司「三益斎図」解説(前掲『禅林画賛』作品75) 二二五頁
「江天遠意図」解説(日本美術絵画全集2『如拙・周文』 集英社 一九七九) 一二〇頁
- 注 14 島尾新「瓢帖図」解説(前掲『禅林画賛』作品45) 一二五頁、一三四頁
- 注 15 注14 参照、島尾新「瓢帖図」解説(前掲『禅林画賛』作品45) 一三三頁
- 注 16 可翁筆「硯和尚図」東京国立博物館蔵(水墨美術大系5『可翁・默庵・明兆』8図 講談社 一九七八) 一五二頁
- 注 17 馬遠筆「洞山渡水図」東京国立博物館蔵(水墨美術大系2『李唐・馬遠・夏珪』40図 講談社 一九七八) 一六三頁
- 注 18 ①洞山良价禅师
(前略) 臨行又問、百年後忽有人問、還遶得師真否、如何祇对、巖良久曰、祇道是、師沈吟、巖曰、价聞蔡承当箇事、大須審細、師猶涉疑、後因過水睹影、大悟前旨、(後略)(普濟『五灯会元』中国仏教典籍選刊 中華書局出版 一九

八四) 七七八頁

②馬遠筆「洞山渡水図」解説(前掲水墨美術大系2「李唐・馬遠・夏珪」) 一六三頁

注19 注14参照、島尾新「瓢鮎図」解説(前掲「禪林画賛」作品45) 一三三頁

注20 星山晋也「墨梅図」解説(前掲「禪林画賛」作品135) 四〇一頁、四〇六頁

注21 佐藤豊三「『室町殿行幸御飭記』と雜華室印」(根津美術館・徳川美術館編「東

山御物」・「雜華室印」に関する史料を中心に」 根津美術館・徳川美術館 一九

七六) 一〇九頁、一二四頁

注22 伝馬遠筆「風雨山水図」静嘉堂蔵(東京国立博物館編「宋元の絵画」 105 図

便利堂 一九六二) 二九頁、三〇頁

注23 大西昌子・大西広「青山白雲図」解説(前掲「禪林画賛」作品67) 一九〇頁、

一九四頁

注24 横田忠司「山水図」解説(前掲「禪林画賛」作品117) 三五六頁、三五八頁

注25 島尾新「江天遠意図」解説(前掲「禪林画賛」作品92) 二九六頁、三〇一頁

注26 注25参照、島尾新「江天遠意図」解説(前掲「禪林画賛」作品92) 二九六頁

注27 注25参照、島尾新「江天遠意図」解説(前掲「禪林画賛」作品92) 二九六頁

注28 注25参照、島尾新「江天遠意図」解説(前掲「禪林画賛」作品92) 三〇一頁

注29 横田忠司「帰郷省親図」解説(前掲「禪林画賛」作品68) 一九四頁、二〇〇頁

注30 注29参照、横田忠司「帰郷省親図」解説(前掲「禪林画賛」作品68) 一九八頁

注31 山岡泰造「孤舟水遠図」解説(前掲「禪林画賛」作品69) 二〇〇頁、二〇三頁

- 注 32 注 31 参照、山岡泰造「孤舟水遠図」解説（前掲『禅林画賛』作品 69） 二〇二頁
- 注 33 大西広「江山之隱図」解説（前掲『禅林画賛』作品 78） 二三八頁、二四五頁
- 注 34 注 33 参照、大西広「江山之隱図」解説（前掲『禅林画賛』作品 78） 二三八頁
- 注 35 大西広「竹斎読書図」解説（前掲『禅林画賛』作品 80） 二四八頁、二五三頁
- 注 36 注 35 参照、大西広「竹斎読書図」解説（前掲『禅林画賛』作品 80） 二五一頁
- 注 37 ① 脇本十九郎「日本水墨画壇に及ぼせる朝鮮画の影響」（『美術研究』二八号 一九三四） 一六六頁
- ② 安輝濬「朝鮮王朝初期の絵画と日本室町時代的水墨画」（水墨美術大系別巻 2 『李朝の水墨画』 講談社 一九七七） 一九五頁
- 注 38 梁彭孫筆「山水図」国立中央博物館蔵（李宗碩『韓国の美』⑪ 山水画（上） 30 図 中央日報・東洋放送 一九八〇） 一九五頁
- 注 39 漁庵宗沅題詩・文清筆（推定）「高士対山図」（日本美術絵画全集 3 『曾我蛇足』 40 図 集英社 一九八〇） 一三四頁
- 注 40 伝馬遠筆「高士観月図」M・O・A 美術館（前掲水墨美術大系 2 『李唐・馬遠・夏珪』 13 図） 一五七頁
- 注 41 山岡泰造「山水図」解説（前掲『禅林画賛』作品 96） 三一〇頁、三一頁
- 注 42 「南江宗沅」（前掲『五山禅僧伝記集成』） 五三〇頁、五三一頁
- 注 43 松下隆章「周文と朝鮮絵画―アカデミズム形成の一過程―」（水墨美術大系 6 『如拙・周文・三阿弥』 講談社 一九七八） 四二頁
- 注 44 注 43 参照、松下隆章「周文と朝鮮絵画―アカデミズム形成の一過程―」（前掲水墨

注
45

墨美術大系 6 「如拙・周文・三阿弥」 四五頁

注 1 参照・島田修二郎 「周文系山水画に関する二、三の問題」 (前掲「日本絵画史研究」) 一八五頁

第6章 「書斎の図」から「山水の図」へ 注

注1 画史如拙印、有文清二字方印、有其印者、余見維摩半身像、有祖默和尚贊、長録年号、画似周文。(朝岡興禎『古画備考』卷十七 思文閣 一九七〇) 五八一頁

注2 ①福井利吉郎「ボストン美術館所蔵文清筆『山水図』について」(『バーリントンマガジン』二三六号 一九二二) 二一八頁、二二七頁

②渡辺一「東洋美術総目録4 如拙・文清」(『美術研究』七七号 一九三八) のち『東山水墨画の研究』座右宝刊行会 一九四八) 七九頁、八九頁
 注3 源豊宗「曾我蛇足」(日本美術絵画全集3 『曾我蛇足』 集英社 一九八〇) 一一四頁、一一七頁

注4 注3 参照、前掲日本美術絵画全集3 『曾我蛇足』

a, 「養叟和尚像」大徳寺蔵(前掲日本美術絵画全集3 『曾我蛇足』 60 図) 一三八頁

b, 「楊岐和尚像」大徳寺蔵(『秘宝大徳寺』 60 図 講談社 一九七六) 六七頁

c, 「維摩居士像」大和文華館蔵(水墨美術大系6 『如拙・周文・三阿弥』 94 図 講談社 一九七八) 一五八頁

「山水図」正木美術館蔵(前掲日本美術絵画全集3 『曾我蛇足』 17 図) 一二七頁

- e, 「山水図」ボストン美術館（前掲日本美術絵画全集3「曾我蛇足」62図）
一三九頁
- f, 「虎溪三笑図」（前掲日本美術絵画全集3「曾我蛇足」59図）一三八頁
- 安輝濬「朝鮮王朝初期の絵画と日本室町時代の水墨画」（水墨美術大系別巻2「李朝の水墨画」講談社一九七七）一九六頁～一九九頁
- a, 「山水図」双幅 ボストン美術館蔵（前掲水墨美術大系6「如拙・周文・三阿弥」95図）一五八頁
- b, 「楼閣山水図」韓国国立中央博物館蔵（前掲水墨美術大系別2「李朝の水墨画」文中図版1）一九八頁
- 注6 注3参照、源豊宗「曾我蛇足」（前掲日本美術絵画全集3「曾我蛇足」）一一四頁～一一七頁
- 注7 山岡泰造「山水図」解説（島田修二郎・入矢義高監修「禅林画賛—中世水墨画を読む—」毎日新聞社一九八七）三三六頁～三三七頁
- 注8 注7参照、山岡泰造「山水図」解説（前掲「禅林画賛」）三三六頁～三三七頁
- 注9 湖山図 和一条殿韵
- 詩到梅辺不压寒 孤山处士凍吟安 桃花坊裡春風底 猶把横斜和雪看
「臥雲藁」（玉村竹二編「五山文学新集」第五巻 東京大学出版会 一九七一）五七四頁
- 注10 注7参照、山岡泰造「山水図」解説（前掲「禅林画賛」）三三七頁
- 注11 永島福太郎「応仁の乱」（至文堂 一九六八）一三四頁

注 12

文清筆「山水図」ポストン美術館蔵（『在外日本の至宝』第四巻 水墨画 31図

注 13

一九七九）一二七頁―一二八頁

①『蔭涼軒日録』寛正三年二月十五日

（前略）御雑談之次、被仰出、仍松泉新造至落成之日、来月之比可白落成之志謹披露之、仍障子之画倩小栗之由白之、当世除之無余子之由被仰出、尤彼寵光也。（後略）（増補続史料大成21『蔭涼軒日録』一 臨川書店 一九七八）

三三四頁

②『蔭涼軒日録』寛正三年三月十四日

（前略）松泉軒御成、於青磁観音前御焼香、被御覧梨花并盆山、御談笑刻遷、又於四間被御覧小栗八景絵、尤被称美也、御談笑又数刻、美景兼并也、小栗出家為僧、法名曰宗湛也、奉懸于御目也、献以胡銅香炉小卓也、御小袖三重盆香合（鶴也）盆段子（白地）高檀帛杉原各十帖、（桂装）小盆一枚、絵二枚（馬麟）杉原十帖、於松泉軒献之。（後略）（前掲『蔭涼軒日録』1） 三三八頁

③『蔭涼軒日録』寛正三年六月廿一日

（前略）宗湛自今日於当軒画高倉御所障子也。（前掲『蔭涼軒日録』1） 三五一頁

④『蔭涼軒日録』寛正四年七月十日

（前略）御新造、為御絵本、以大智院三幅、可被渡于宗湛坊之由、能阿以折帛申之、仍可被使于能阿方之由、以能阿折帛、命于大智院実参西堂也。（前掲『蔭涼軒日録』1） 四一〇頁

⑤イ、『蔭涼軒日録』 寛正四年三月廿八日

(前略)画師宗湛上坐受上意、雖云何処、可作画之由被仰出也、俸禄如周文上坐所受、自当院并常住可御免許之由、被仰出也、但以春阿重可伺之旨披露之即御領掌也。(後略)(前掲『蔭涼軒日録』1) 三九一頁

ロ、『蔭涼軒日録』 寛正四年卯月二日

(前略)画師宗湛上坐、如周文上座、自常住并当院被下行之月俸、可被下之由春阿弥召当院主事承本都寺并常住出管命之、以先規註文出之、宗湛上坐、尤為恩栄之重也。(前掲『蔭涼軒日録』1) 三九二頁

ハ、『蔭涼軒日録』 寛正四年十二月八日

(前略)宗湛上座如周文都管、可被与御給恩也、然則臘月廿貫文充、御服一領被下也、献御扇子一柄之由披露之、御領掌也。(後略)(前掲『蔭涼軒日録』1) 四三八頁

ニ、『蔭涼軒日録』 寛正五年正月廿二日

(前略)宗湛上座以文都聞之例、去年廿貫文可被下之由被仰付、雖然未下行之故、今晨香嚴院修山和尚、為光宅軒安堵御判御礼、参而献千疋、被懸于御目也、以此折帛料足伝与于自牧、仍伺之。(後略)(前掲『蔭涼軒日録』1) 四四六頁

⑥『蔭涼軒日録』 寛正五年十二月廿日

(前略)宗湛上座、每望之由申之、可命于飯左之由被仰出也、歳末献御扇子扨受綾御小袖一領也、年始参賀之次、扨領御練貫一重也、蓋周文随此例也。御服

被下、其奉行可命于千阿之由被仰出也。（後略）（前掲『蔭涼軒日録』1）
五一頁

⑦『蔭涼軒日録』 寛正四年六月十五日

（前略）雲沢軒障子図画之事、可命于宗湛之事、被仰出也、上命之外、不可写之由、以前被仰出也、仍以上命被免許、尤恩榮之至也。（後略）（前掲『蔭涼軒日録』1） 四〇三頁

⑧『蔭涼軒日録』 寛正六年十日

（前略）来十七日石山御参詣、御宿坊即岩坊也、御座敷障子画、可借宗湛手之由、飯尾左衛門大夫申之、即参殿中、以伊勢七郎右衛門尉伺之、御免許之由、被仰出也、即召宗湛命之。（増補続史料大成22『蔭涼軒日録』二 臨川書店 一九七八） 五三頁

⑨『蔭涼軒日録』 文正元年二月廿三日

（前略）飯尾肥前守所、来廿五日御成、仍御座之間宗湛上座図之、往而見之、華麗莊嚴之由披露、且御一笑也。（後略）（前掲『蔭涼軒日録』2） 八八頁

①金沢弘「旧養徳院襖絵について—小栗宗継とその位置—」（『美術史』五五号 一九六四） 八〇頁、九二頁

②齊藤昌利「旧養徳院襖絵について」（『東海大学教養学部紀要』第十四輯 一九八三） 一頁、一二頁

③山本英男「旧養徳院襖絵における改変の状況について」（『京都国立博物館編「学叢」一一 一九八九） 八一頁、九八頁

注 14

注 15

島田修二郎「宗湛の没年についての一仮説」(『国華』六八四号 一九四九、のち『日本絵画史研究』島田修二郎著作集一 中央公論美術出版 一九八七) 一

八八頁、一九七頁

注 16

洞庭秋月

洞庭日本一天秋 月在風波穩處流 芦荻洲前明似昼 君山影落釣魚舟

文明十五年癸卯六月廿七日、

准三宮大相公、初移東山新府、貴戚權門、冠盖如織、盖賀落成也、天子降勅、

賜名為東山殿、又賜名 征夷大將軍為室町殿、吁盛矣哉、於其殿中、命狩野大

井助、画瀟湘八景於障子、特選吾徒能詩者、各賦一詩、張於其上、予百拙僧、

最拙于詩、隨諸老之後、賦八景之詩、孰弗泚其頰哉、而公命不可違、書以献上

実七月十七日也、予備第五編次、得洞庭秋月之題云、景三志。

『補庵京華別集』(玉村竹二編『五山文学新集』第一卷 東京大学出版会 一

注 17

九六七) 五三五頁

注 11 参照、文清筆「山水図」ポストン美術館蔵解説(前掲『日本の至宝』3)

注 18

一二八頁

平野宗浄校訂『増補龍宝山大徳禅寺世譜付索引』(思文閣出版 一九七九)

注 19

九九頁、一〇二頁

題画師周文高遠軒

星月排簷手可搨 開窓雲嶂又煙村 主人胸次無窮景 不托丹青托此軒

『蟬閣外稿』(渡辺一『東山水墨画の研究』座右宝刊行会 一九四八 一七

二頁所引)

- 注 20 中島純司「四季山水図の変容―静嘉堂本伝周文四季山水図屏風の成立期をめぐって―」(『ミュージアム』一九九号 一九六七) 二頁、二頁
- 注 21 『蔗軒日録』 文明十八年五月廿九日
(前略) 話及図画之事、移時至、鎖翁至、觀杏林及江山画軸、々乃藏丘所作□□文弟子云。(後略) (東京大学史料編纂所編『大日本古記録蔗軒日録』 岩波書店 一九七八) 一九〇頁
- 注 22 ① 田中一松「岳翁藏丘の史的位置」(『三彩』一九号 一九四八) のち『日本絵画史論集』 中央公論美術出版 一九六六 三〇八頁、三四七頁
② 中島純司「掛幅から屏風へ―村山氏藏瀟湘八景図屏風の成立について―」(『美術史』六一号 一九六六) 一頁、一七頁
- 注 23 松谿 能画墨觀音像、而牧溪、或曰宅間之裔。『本朝画史』卷第三(坂崎坦編『日本絵画論大系』Ⅱ 名著普及会 一九八〇) 四〇二頁
- 注 24 注 22 参照、田中一松「岳翁藏丘の史的位置」(前掲『日本絵画史論集』) 三四五頁
- 注 25 島田修二郎「湖山小景図 綱之慧鳳題、山水図 松谿筆、寒山拾得図 松谿筆、布袋和尚図 松谿天遊筆」(京都国立博物館「室町時代書画」目録 一九六一のち前掲『日本絵画史研究』) 三〇六頁
- 注 26 大西広「湖山小景図」解説(前掲『禅林画賛』作品 105) 三三〇頁、三三四頁
- 注 27 大西広「蜀山図」解説(前掲『禅林画賛』作品 99) 三一九頁、三二二頁

注 28

注 27 参照，大西広「蜀山図」解説（前掲『禪林面賛』作品 99）三一九頁～三二〇頁

注 29

注 27 参照，大西広「蜀山図」解説（前掲『禪林面賛』作品 99）三一九頁～三二〇頁

注 30

蜀中図并叙

天下之風致、無超蜀中者、蜀中之風致、以眉嘉二州及雲南清萬為冠冕也、青翡翠之山凹也凹（凸）也、千〃〃万〃〃而沱江岷江、白水赤水、溶〃焉、繞其間、凌雲精舍、阿逸多之大像、重〃飛閣、石仏雁塔、中岩宝瓶寺、眇数万里於一目、且其益（画）遠景万景之二楼、孰与画杜鵑一亭、於戲、画師無菟裘之志乎哉、余避武陵之騷屑、赴岐陽旧廬、無端留滯越之後州、值風雪之嶮難、涉年者二、待春晴欲解纜、飯念無措也、子美云、西川有杜鵑、東州無杜鵑、清萬無杜鵑、雲南有杜鵑、詩話云、此語則序而非詩也、編者誤為篇首之四句矣、余未識此論之不可也、蜀部（群）楼台之中、欠杜鵑之一亭、故及子美之一件、漫作小詩、判之云、百千翡翠幾峯横 船尾浪花纔染成 西蜀部（群）中有遺恨 一亭今欠杜鵑名
「梅花無尽蔵」三上（玉村竹二編『五山文学新集』第六卷 東京大学出版会 一九七二） 七五七頁

注 31

欲虎縱横滿鳳翔 故人一別永相望 坐（江）通上下花衣帶 山抱西南劍鉞
塩井練閑煙正白 中（草）堂茆破髮弥黄 幾思從此圖中逝 望帝啼時又夕陽

壬辰春二月下辭、七十一老臣杗（桃）華野人書于南京旅邸

注 27 参照，大西広「蜀山図」解説（前掲『禪林面賛』作品 99）三二〇頁～三二一

頁

注 32

山水軸

龜頭屋老橋東樹 魚尾霞殘海北山 說与玉堂天上客 唐朝詩在画図間

『流水集』三(玉村竹二編)『五山文学新集』第三卷 東京大学出版会 一九六九) 三五四頁

注 33

(前略) 雖為日本絵円心、金岡、殿主、都官之真筆者不可劣於唐人候、斯等之中随於所在可預恩借候、又屏風者水墨八景之唐絵、請或令写之、障子者彩色四季之倭画、招絵所令図之、因茲朱、丹、紺青、碧青、碧緑、緑青、燕脂、黄土、胡粉唐墨、金銀之泥、膠漆之塗、所有絵具用尽候了、(後略)

『尺素往来』(『群書類従』卷百四十一 第九輯 文筆部・消息部 統群書類従完成会 一九六〇) 五一九頁

注 34

『蔭涼軒日録』 永享八年閏五月十三日

鹿王院御成、御斎、上進物、御小袖三重、盆一枚、君沢山水絵四幅、牧溪龍虎二幅、高檀帟、相原各十帖也、興西堂一級之事伺之、即有命。(増補統史料大成 21

注 35

『蔭涼軒日録』一 臨川書店 一九七八) 二七頁

『看聞御記』 嘉吉三年九月十八日
晴、御靈祭如例、去月延引也、御使物四幅一对大絵持参、君沢筆云々、相国寺僧二令見、非君沢筆、似絵也、如何様能絵之間召当、朱子一段、小盆(四方、珪璋)等二相博了、山水殊勝絵也、令自愛。(統群書類従・補遺二『看聞御記』下 統群書類従完成会 一九五九) 六九五頁

注 36

P・リチャード・スタンリー・ベイカー「足利將軍の絵画収集と生活環境」十五世紀山水画成立の一基盤——（国際交流美術史研究会第7回シンポジウム「東洋美術における影響の問題」——一九八八）八七頁—一〇〇頁

注 37

拙稿「山水図（山莊図）」解説（前掲「禅林画賛」作品91）二九〇頁—二九六頁

注 38

横田忠司「山水図」解説（前掲「禅林画賛」作品102）三二五頁—三二七頁
誰借陳玄毛穎力 欲爭真宰化工權 叢々脩竹陰臨水 落々長松勢刺天 絶島芳洲
舟一葉 層樓危閣寺千年 曾經清見関門路 忽對斯図独悵然

注 39

此妙画、不知誰手之所摸也、山川艸木、景象、備尽清微矣、昇童奉嚴君筑州公之命、索題一辞之於其上、弗能固拒之、疆援觚云、人物

享惠（徳）四（祠）乙亥莫（暮）（春）十有六日

前南禅竺雲等連書于万年鹿苑

注 40

注 38 参照、横田忠司「山水図」解説（前掲「禅林画賛」作品102）三二五頁—

注 41

注 38 参照、横田忠司「山水図」解説（前掲「禅林画賛」作品102）三二六頁—
注 38 参照、横田忠司「山水図」解説（前掲「禅林画賛」作品102）三二五頁—

注 42

大西広「万里橋図」解説（前掲「禅林画賛」作品106）三三四頁—三二六頁

注 43

昔諸葛武侯在成都之日、送吳使者到橋頭曰、万里之行從此始矣、因以名橋、杜拾遺詩云、万里橋西一草堂、蓋本于此也、蜀之山川、為天下冠、而成都之勝、亦甲

乎蜀中也、今觀此画、山容水態、豈獲非蜀之成都哉、因製唐律一章、以書焉、母
点蕪辞惟幸。

武侯曾此送行人 三国興亡一聚塵 玉色梅花金鎖柳 風光猶似旧時春

寔応仁初元年歲次丁亥孟夏下浣 洛之東阜九淵叟龍

注 42 参照、大西広「万里橋図」解説（前掲「禪林面贊」作品 106） 三三四頁、
三三五頁

注 44 狂夫

万里橋西一草堂 百花潭水即滄浪 風含翠篠娟娟淨 雨裏紅蕖冉冉香 厚祿故人
書斷絶 恒飢稚子色淒涼 欲填溝壑惟疎放 自笑狂夫老更狂

「杜詩」（鈴木虎雄・黒川洋一訳注「杜詩」第四冊 岩波文庫） 二一頁

注 45 注 42 参照、大西広「万里橋図」解説（前掲「禪林面贊」作品 106） 三三五頁、
三三六頁

注 46 「今觀此画、山容水態、豈獲非蜀之成都哉」、注 43 参照

注 47 松谿筆「樓閣山水図」梅沢記念館蔵（水墨美術大系 6 「如拙・周文・三阿弥」
69 図 講談社 一九七八） 一五五頁

注 48 注 26 参照、大西広「湖山小景図」解説（前掲「禪林面贊」作品 105） 三三〇頁、
三三四頁

注 49 松谿筆「山水図」ジョン・パワーズ夫妻蔵（「在外日本の至宝」 3 水墨画 35
・ 36 図 毎日新聞社 一九七九） 一二九頁、一三〇頁

注 50 湖山小景記

水瀲灩而落、花粲々而開、盛主客於閣中、停壺而話乎、揮毫而咏乎、雲外抹青者遠山似脩眉也、柳巔飛甍者、何年招提乎、~~爲~~於画舸者、來乎歸乎、对此恍然使移入也、宣德尾、正統首、予遠入武林、縱步諸寺、南山有永明廬、北山訪惠理躅、見蘇仙柳、而望徵士棹焉、君復祠堂、斷碑臥於草際、今觀此幅、想像先生於余四百年之上、先生不以疎枝清馥而代其珪組、范公曰、東南有君復、不復重於朝乎、此以見画之妙、不翅一時供目、遂感心數百年、以為書画者乘載人心之舟車也、因思、与此人泛花於綠酒、杖~~爲~~湖寺、人生不願他矣、古人不可見、聊記云、慧鳳題

注 51

注 21 參照、『蕉軒日錄』 文明十八年五月廿九日

（前略）話及図画之事、移時至、鎖翁至、觀杏林及江山画軸、々乃藏丘所作□□文弟子云。（後略）（東京大学史料編纂所編『大日本古記録蕉軒日録』 岩波書店 一九七八） 一九〇頁

注 52

注 22 參照、田中一松「岳翁藏丘の史的位置」（前掲『日本絵画史論集』） 三一四頁、三一五頁

注 53

岳翁藏丘筆「山水図」東京国立博物館藏（前掲水墨美術大系 6 「如拙・周文・三阿弥」 13 図） 一四八頁

注 54

岳翁藏丘筆・子通周量、一条兼良題詩「山水図」正木美術館藏（拙稿「山水図」解説 前掲『禅林画賛』作品 118） 三五八頁、三六〇頁

注 55

岳翁藏丘筆・了庵桂悟題詩「山水図」旧田村家藏（注 22 參照、田中一松「岳翁藏

注 56 丘の史的位置」(前掲『日本絵画史論集』挿図180) 三二〇頁

岳翁藏丘筆・横川景三題詩「山水図」 畠山記念館蔵(横田忠司「山水図」解説
前掲『禅林画賛』作品116) 三五五頁、三五六頁

注 57 岳翁藏丘筆・了庵桂悟題詩「二楽斎図」 旧岡谷家蔵(注22参照、田中一松「岳翁

藏丘の史的位置」 前掲『日本絵画史論集』挿図168) 三一四頁

注 58 岳翁藏丘筆・了庵桂悟題詩「山水図」 森村家蔵(注22参照、田中一松「岳翁藏丘

の史的位置」 前掲『日本絵画史論集』挿図163) 三〇九頁

注 59 伝岳翁藏丘筆・天隠龍沢題詩「山水図」 東京国立博物館蔵(横田忠司「山水図」

解説 前掲『禅林画賛』作品117) 三五六頁、三五八頁

注 60 伝岳翁藏丘筆「山水図」 フリーア美術館蔵(前掲『在外日本の至宝』3 40図)

一三〇頁

注 61 伝周文筆「山水図」(前掲水墨美術大系6「如拙・周文・三阿弥」52図) 一

注 62 『蔗軒日録』 文明十八年六月廿日

(前略) 画軸詩序

丙午之夏、惠峰了翁禅師、致書之泉南之寓所、付以江山小幅曰、我所知之人、有
少年而雋者、種書統文之余暇、游心於江山烟雲之間、想而不輟、寄之絵事、俾
後力」一日、托此画幅於我、要求詩之都下諸名柄、々々幸不見斥我之所求、請以
左文煩公、勿拒焉、則故人之情為不淺焉、吁、予辞洛社、避居海邑、懶与拙相仍
思枯韵朽、何以能酬公之命矣乎、然翁予之畏而所敬 (ママ) 言亦不可不重、

注 63

展而觀之、山態川容、仏字僧（廬、□カ）樹之入霄、清泉之鳴石、斷崖万丈、月在莖、航之（ママ）于岸、招風而欲放邪、偃叟之攀嶮、尋幽「其下」而入邪（ママ）其数十里之地而歷々乎、四顧一望曠之間哉、画師胸中有幾佳山好水、布之半楮、使觀者有世外高蹈之意、予以為、今夫吾諸名宿、発之吟咏、以張之以揚、則天下之美能「為」萃於茲者邪、其久泄知於了翁、則雖昧于半、諸師競而哦矣、識深知其人也、然則以翁之命製、予狂斐人亦謂之何矣哉、予以為、是画雖出凡手、（后改分三行、如此、）吾諸名（宿脱）洩之吟咏、以張以揚、則天下之奇為萃於茲也、彼「少年之士、以受知之翁、諸師競而哦矣、予於其人、素昧半識、已淑諸翁則穹ケ（ママ）深相知者也。（前掲『蔗軒日録』）一九九頁

勿論、この「江山佳処詩画軸」は、岳翁藏丘の作である。注21の『蔗軒日録』文明十八年五月廿九日の条参照

經不云乎、日新日新、又日々新、止于至善、近于至神、何啻致知格物而已哉、画不亦然乎、某山不必異、某水不必越、樓觀臺飛、觚稜輪奐、或若耶之溪、（守）門之寺、眼界所窮、眉宇所橫、或西湖六橋、梅柳參差、剡川一曲、菰蒲翠密也耶其遠近幽眇、難迹難名、想夫驢上詩思、灞岸風雪、可模而不可言、万籟吹動、滌凡耳、避俗塵、莫蒼髯叟之若、疎竹数竿、從容瀟灑侯、偏地則山陰、子猷可愛之境、蓋鍾美於此者、吾少友寿林公所蓄、老画師藏丘杜多、筆跡可謂精妙、寿林務避旧染之穢、研日新之業、画以助神、其庶幾乎、了庵題

注22参照、田中一松「岳翁藏丘の史的位置」（前掲『日本絵画史論集』）三八頁

山水二樂齋

鬱然松老綠陰濃、橋上風流而凍儂、知是梅花香滿袖、不看琴鶴僕夫從、雲間迅瀑千尋雪、南北峨冠万朵峰、傑閣隆樓何代寺、林梢如聽夕陽鐘、幾處山川佳絕境、衰遲只恨少相逢、十年漂泊西東外、異域觀光豁寸胸、故園歸來人半鬼、莓苔旧徑倚孤筇、客携斯画題無句、憶著西湖湖畔峰蹤（ママ）

永正十一年才舍閣逢闍茂卯月下泮

大明阿育王山広利禪寺百二代、本朝東福南禪歷住、九十老了庵書于神山精舍

注 22 参照、田中一松「岳翁藏丘の史的位置」（前掲『日本絵画史論集』） 三一四頁

三十年前舶止防、々城僑居転蒼黄、有老客款戸而至、字号雪舟諱等揚、自謂天童典寶職、揮写随意游大唐、西周大守憐漂泊、雲谷幽廬安老狂、爾來風晨与月夕、往来我亦共彷徨、論画猶如論詩句、風騷水墨互汪洋、与雪翁離索久矣、流水浮雲各異鄉方（ママ）、往々每觀彼遺墨、一潛靡不增感傷、永正丁卯承官命、專入明節双鬢霜、防守待吾事靡塩、雲谷旧廬歷炎涼、幽花野草皆遺愛、竹亭松宇危橋梁、癸酉榮旋非為錦、東藩入貢喜觀光、蒞衆育王拝設利、一朝震旦夕扶桑、踰漠越漠保羸劣、神助聊賽天照皇、館司（悦礼）予再来、治具盃盤似環郷、出茲小幀覓題上、屋宇森列有無際、舟楫隱顯泛滄茫、為珎而愛于素壁于高堂、人謂斯画伝一代、我知渠三昧万古未曾亡、顧此門戸彌吉祥、

永正十一祀星舍閣逢闍茂林鐘朔旦、大明阿育王山広利禪寺百二代日域瑞龍歷位了庵九十歳筆

注
66

注22 参照、田中一松「岳翁藏丘の史的位置」(前掲『日本絵画史論集』) 三一五頁、三一六頁

扇面

橋為瀟耶、而無驢焉、溪為剡耶、而無舟焉、枯木寒岩、山高寺遠、有客戴笠、飄々衝雪

一展之、如余襤褸寒毛皆卓、非妙手不能作此景、非此景不能為無声之詩、奇哉。

『半陶文集』三(玉村竹二編『五山文学新集』第四卷 東京大学出版会 一九七〇) 一一四〇頁

注
67

題画

路過野橋春更閑 小樓影落夕陽湾 舩帆定可多詩景 翠滴松杉風外山

『雪樵独唱集』(絶句ノ一)(玉村竹二編『五山文学新集』第五卷 東京大学出版会 一九七一) 四〇頁

注
68

多景楼図

水怪山奇詩境開 眼前多景幾楼台 老來知己半天下 独愛歲寒松竹梅

『花上集』(『統群書類従』卷三百二十 第拾貳輯上 文筆部 統群書類従完 成会 太洋社 一九四三) 一〇〇頁

第7章 瀟湘八景図の受容と制作 注

注1

（前略）雖為日本絵円心、金岡、殿主、都官之真筆者不可劣於唐人候、斯等之中随於所在可預恩借候、又屏風者水墨八景之唐絵、請或僧令写之、障子者四季之倭画、招絵所令図之、因茲朱、丹、紺青、碧青、碧緑、緑青、燕脂、黄土、胡粉、唐墨、金銀之泥、膠漆之塗、所有絵具用尽候了、（後略）

『尺素往来』（『群書類従』卷百四十一 第九輯 文筆部・消息部 統群書類 従完成会 一九六〇） 五一九頁

注2

拙稿「室町時代における瀟湘八景図―受容と制作にみるその形式化について―」（帝塚山学院大学美学美術史研究室『藝術論究』第三編 一九七六） 二五頁、四六頁

注3

島田修二郎「宋迪と瀟湘八景」（『南画鑑賞』一〇卷四号 一九四一）のち『中国絵画史研究』島田修二郎著作集二 中央公論美術出版 一九九三） 四五頁、六一頁

注4

瀟湘八境 題居後

阜亭眺望臨江渚	遠浦回帆疾似飛	滿載順風人到岸	大家洗脚上紅船	遠浦帰帆
山市晴嵐曉半開	漁樵肩負自方来	東頭売了西頭売	歌唱相隨戴月回	山市晴嵐
秋高雲静江天闊	鴈陣驚寒八字斜	倦羽知帰日欲暮	排風啼淚落平沙	平沙落鴈
翠巖回環蔵古寺	煙林密密絶羣塵	鐘声透青霄外	喚醒昏昏醉夢人	煙寺晚鐘
簇簇江村春樹密	夕陽西照水流東	漁舟兩兩歌帰棹	欸乃一声煙靄中	漁村夕照

孤舟夜泊瀟湘岸 静聴蕭蕭雨打篷 却憶寒巖巖下寺 微風瑟瑟撼幽松 瀟湘夜雨
洞庭波面連天碧 秋月嬋娟迴不同 好似臨台開寶鏡 清光直透水晶宮 洞庭秋月
暮天四望彤雲密 六出瓊花繚亂飛 滿目江山渾似画 漁翁披得玉蓑帰 江天暮雪
『念大休禪師語録』(鈴木學術財団編『大日本仏教全書』48 講談社 一九七
一) 二二六頁

瀟湘八景

遠浦飯帆 暮天雲斷水涵秋 釣尽煙波興未休 回浦風生飄墮葉 蒲帆転処見帰愁
山市晴嵐 人々抱宝外奔馳 奪市挽行都是齊 慚愧山晴尚殘日 暮風捲袂各東西
平沙落雁 沙汀秋淨洗、 万頃芦花雪打堆 鴻鴈慕明何所約 一行飛落一行来
遠寺晚鐘 塵外拽筇問遠岑 往来路細目幽林 青松煙罩寺何在 一扣鐘声慰寸心
漁村夕照 遠村人向夕陽帰 赤尾余鱗壳与誰 滿面秋香^マ不得 炊煙乱散晚風吹
瀟湘夜雨 湘渚寄舟蓋短篷 雲遮岸樹転冥濛 待晴微望滄茫外 曉雨連顛曲浦風
洞庭秋月 湖面溶々爽氣浮 江居啓戸向清流 吟情遙与月俱転 七十二峰各讓幽
江天暮雪 江頭冷重凍雲連 白雪頻々欲暮天 垂釣人迷帰去路 倚岩暫望遠村煙
余有愛山水之癖也、因題八景、以呈同窓云、和尚此境未經、徒思之、不可也、
余云、汝生和国、法而弄三十一字、試問吉野・立田・松島・末松山等之勝幽尽
之、(ママ)主尊、(マ)明堂、不違万機、夫豈自(ママ)畊牧之事哉、其趣
間見于高吟者歟、彼無言而退、余一笑而已、同志友于、共遊心於茲、是乃為幸
『秋澗泉和尚語録』下(玉村竹二編『五山文学新集』第六卷 東京大学出版会
一九七二) 一〇三頁、一〇五頁

注 6 玉村竹二「秋澗道泉集解題 一 作者伝記」(前掲「五山文学新集」6) 一〇

四三頁、一〇五〇頁

注 7 大西広「平沙落雁図」解説(島田修二郎・入矢義高監修「禪林画賛」中世水墨画

を読む」作品 88 毎日新聞社 一九八七) 二七七頁、二八〇頁

注 8 余有愛山水之癖也、因題八景、以呈同窓云、和尚此境未經、徒思之、不可也、余

云、汝生和国、法而弄三十一字、試問吉野・立田・松島・末松山等之勝幽尽之、

(ママ)主尊、(マ)明堂、不違万機、夫豈自(ママ)畊牧之事哉、其趣間見于

高吟者歟、彼無言而退、余一笑而已、同志友于、共遊心於茲、是乃為幸。

注 5 参照、『秋澗泉和尚語録』下(前掲「五山文学新集」6) 一〇五頁

注 9 遠浦飯帆 暮天雲断水涵秋 釣尽煙波興未休 回浦風生飄墮葉 蒲帆転処見帰愁

注 5 参照、『秋澗泉和尚語録』下(前掲「五山文学新集」6) 一〇三頁

注 10 博多八景

香椎暮雪 綰螺自白鳥辺断 天地都無一寸青 帰棹只随夕陽去 載家何処扣吟局

箱崎蚕市 行尽松陰沙觜路 路頭尽処到江渚 東辺売了西辺買 落日晚風吹酒旗

長橋春潮 飢虹偃傍春霏飲 人踏飢虹飲処行 湍雪渾濤伍員恨 不知何日得澄清

莊浜泛月 地角天涯行遍了 又於西海尽頭遊 桂枝露滴望東眼 蜃氣薄時看白鷗

志賀独釣 未羨韓彭興漢室 豈謀利禄麋清遊 扁舟一葉滄波上 載得乾坤不尽秋

浦山秋晚 三十年前貧勝概 幾回飛夢落烟樹 而今老倒看図尽 而餐秋吹霜後山

一崎松行 山奔海口逐奔鯨 激起秋濤月夜声 欲問巢雲孤鶴夢 霜苓千載石根清

野古帰帆 晚楼極目水天寛 雲影收辺山影寒 杳々遙疑泛鳬鴈 梨花一曲過漁灘

『鈍鉄集』（上村觀光編『五山文学全集』第一卷 思文閣 一九七三） 三七
四頁、三七五頁

注 11

博多八景軸

句裏収烟雨 詩中見渺茫 若人之胸臆 自是有瀟湘

『鈍鉄集』（前掲『五山文学全集』1） 三九〇頁、三九一頁

注 12

大慈八景詩歌集叙

侍予香、柏庭祖上人、出是集請予為叙、問其事緒、則詳而說之曰、日州大慈精舍其地蓋負山而臨海、一目万里、実九州山川第一偉觀也、好事者、采其景最絶者八而目之、曰大慈八景、其曰龍山春望、言宜乎春也、曰古寺緑陰、言宜乎夏也、曰漁浦帰舟、以詠漁父也、曰埜市炊烟、以樂市隱也、曰橘辺暮雨、示防卒暴也、曰江上夕陽、示迫桑榆也、其山城宜月者、曰東宮秋月、所以警夜也、其宜雪者、曰西塞夜雪、所以戒不虞也、是八者景、蕪没乎海陬久、而人莫得知者、会前予州史君源公、以方伯連帥之任、蒞鎮是邦、謂之九州探題公、下車未幾、邦人靡然服之政以日理、民以日安、公余愛山水、以大慈其愛最、而名一旦聞于世、而恨其有景無題詠、有道人名宗久、号瞬菴、善歌詞者、邦人重之、与探題公殊厚、今歲以公所囑、来輦下、告諸禪林耆宿英衲、洎公卿大夫能詞者、各賦八景、一人一景、其詩則有七言絶句者、有七言五言皆八句者、蓋倣唐三体也、謂則所謂和歌、必以三十一字、為一章、作者多上公鉅卿也、詩歌共若干首、~~成~~成編一編、清祖亦預編次云爾、予閱之雄詞麗句、搜奇摘秀、尽山川風土之美、~~免~~免草木煙雲之華、雖未一游者跡之宛如在八景図画中、神思冷然、殆欲仙去矣、是時有顯氏在旁、憐余孤陋、告

以叙意曰、夫大海之西距日本数万里、有国曰唐、其州郡勝概、以八称者夥、謂八詠者、越之東陽也、八境者、楚之南康也、八景云者、蜀之万川也、楚桃源也、瀟湘也、而悉託文人以顯、故東陽顯于隱侯之詠、南康顯于玉局之題、万川顯于趙公之詩、桃源顯于祝氏之書、独瀟湘則歌咏图画者極多、若僧史寂音、画工宋度支、是最顯于世者也、然而彼国也、自三皇氏以降、迄于今、易主者幾姓、更国号者幾世、由是地理郡国之名、沿革紛紜、朝而陵夕而谷、不知其幾千万變、是可惜也、惟吾朝則不然、帝王万世一姓、国郡歷代同号、是以州郡山川之名、一命而弗改、永守而弗失、豈非君臣奉仏所致然邪、夫仏之道、固万世不易之道也、尚冀探題公篤愛仏道、如山水之愛、愛而得之於心、得而行之於時、上以助王者之化、下以副士庶之望、則羣公歌于詩者、豈止八景哉、予遂取顯氏告者併柏庭説為叙、系以短詩、贈瞬菴帰云、瞻彼紫陽兮、君子居之、維氣清淑兮、君子樂胥、有市可隱、有江可漁、春山茂矣、夏木森如、冬宜滕六、秋宜望舒、君子出游、零雨其疎、日既夕矣、胡不帰歟、曉茲魏闕、歲晏躊躇、君子既帰兮、載巾吾車、羣公有贈兮、珮璫璫慎哉十襲、于責吾廬。

『空華集』卷第十三（上村觀光編『五山文学全集』第二卷 思文閣 一九七三

） 一七〇九頁、一七一頁

注 13

日州龍興山大慈禪寺八景

（以下省略）

『雲巢集』（玉村竹二編『五山文学新集』第四卷 東京大学出版会 一九七〇）
七七七頁、七八九頁

注 14

日州龍興山大慈禪寺八景

(前略)

東宮秋月

東宮移得洞庭景 夜色秋光更不殊 海讓六千三万頃 山開七十二峰圖 重門析響

夢辞枕 古樞馬嘶思入胡 桂月良宵無限興 大慈勝境啓靈區 前円覺 大法大闡

(後略)

注 13 参照, 『雲巢集』(前掲『五山文学新集』4) 七八六頁

注 15

日州龍興山大慈禪寺八景

(前略)

江上夕陽

(中略)

聞道龍山江水西 風光最是在斜暉 浪如万丈金蛇動 霞似一双丹鳳飛 赤瑪瑙中

雲錦散 黃琉璃上暮帆皈 平生未盡林泉興 準擬佗年訪綠微 天龍 妙佐 汝霖

(後略)

注 13 参照, 『雲巢集』(前掲『五山文学新集』4) 七八五頁

注 16

大慈八景詩歌集叙

(中略)

曰大慈八景、其曰龍山春望、言宜乎春也、曰古寺綠陰、言宜乎夏也、曰漁浦歸舟、以詠漁父也、曰埜市炊烟、以樂市隱也、曰橋邊暮雨、示防卒暴也、曰江上夕陽、示迫桑榆也、其山城宜月者、曰東宮秋月、所以警夜也、其宜雪者、曰西寨夜雪、

所以戒不虞也、

(後略)

注 17 参照、『空華集』卷第十三(前掲『五山文学全集』2) 一七一〇頁
大慈八景詩歌集叙

(中略)

予閱之雄詞麗句、搜奇摘秀、尽山川風土之美、發草木煙雲之華、雖未一游者、跡之宛如在八景図画中、神思冷然、殆欲仙去矣、

(後略)

注 18 参照、『空華集』卷第十三(前掲『五山文学全集』2) 一七一〇頁
日州龍興山大慈禪寺八景

(前略)

野市炊煙

(中略)

村市午炊人自食 孤城煙鎖昼冥濛 樵童認路野梅北 賈客渡橋江柳東 樹色有無
茶戸雨 山光遠近酒旗風 終朝凭檻供吟眺 不覺置吾図画中 建仁 道川号東航

(中略)

平蕪煙起処 茆舍繞旗亭 壳藥人猶在 炊粱夢易醒 駢林晨氣暗 犢草暮光青
遐眺蒼茫外 寺門開画屏 南禪 章閣

(後略)

注 13 参照、『雲巢集』(前掲『五山文学新集』4) 七八〇頁、七八一頁

注 19 日州龍興山大慈禪寺八景

(前略)

江上夕陽

江上秋天 軒杳茫 西隈光景欲 黃曉釣車坐穩乾坤濶 歸緤踪輕日月長 沙散紫金

分鳥篆 波涵碧玉匯魚梁 幾時更入画師手 写得奇区在我傍 南禪 宗建

注 13 参照『雲巢集』(前掲『五山文学新集』4) 七八四頁

注 20 日州龍興山大慈禪寺八景

(前略)

古寺綠陰

(中略)

禹貢山川自古雄 神龍長護梵王宮 林連津樹煙常濕 門对江城潮日通 定起披襟

宜竹处 齋余却扇足松風 無心高臥北窓下 還有人図到洛中 東福 玄簡雲津人

(後略)

注 13 参照『雲巢集』(前掲『五山文学新集』4) 七七九頁

注 21 瀟湘八(景同) 幅図

一景為稀況八之 垂鬚仏後又言詩 画図初覚瀟湘好 秋月斜懸夜雨時

『補庵京華前集』(玉村竹二編『五山文学新集』第一卷 東京大学出版会 一

九六七) 二二三頁

注 22 瀟湘八景并漁樵対問図

平沙落雁

(中略)

丹之為州、環郡皆山、乏江湖趣、而其蔚然而秀者、德壽也、寺曰宝明、今主盟玉岩翁、命工形瀟湘八境於繪事、張之素壁、以備寓寺者之臥遊也、因請余曰、夫八境之詩、長篇短篇、出於垂鬚仏之手、而尔擬而作者、如蚺之有余、我豈可捧心而效耶、子為我、一々繫題辭於其上、庶幾變而足焉、余辱同門之契、不獲固辭、走筆塞責、翁又有燕寢室、曰愛山、曰投老、遂別幅圖漁樵對問、以掛室中、蓋以翁身居山中、而其心在江湖之上、并二難於此云、

文明丙午孟秋日 陶菴題

注 23

「半陶文集」三(前掲「五山文学新集」4) 一一三六頁―一一三八頁
洞庭秋月 東岳

水墨屏中作臥遊 洞庭何必棹扁舟 湘娥簸弄波心月 十二風 翠欲流

「百人一首」(「統群書類從」卷三百二十 第十二輯上 文筆部 統群書類從
完成会太洋社 一九四三) 一一三頁

注 24

瀟湘圖

曾慣少年南国遊 画図誤認過滄洲 一橋路遠客鞭馬 万里雪晴人上樓 老矣無心
尋樂土 販歟幾思枕清流 孤灯半壁五更夢 独立渡頭呼小舟 性海

和

昔年湘水試清遊 今日对面思滿洲 僧赴林鐘販岳寺 人看松雪上江樓 錦囊僕逐
馬蹄步 茅店氏添橋尾流 幻境茫茫意行動 二妃廟前洞庭舟 別源

「雲巢集」(前掲「五山文学新集」4) 七九〇頁

注 25

八景図

誰馭八景画中收 最愛洞庭湖上秋 身未南遊心到此 月清夜放惠洪舟

『翰林胡蘆集』卷三（上村觀光編『五山文学全集』第四卷 思文閣 一九七三）

注 26

大慈八景詩歌集叙

（中略）

独瀟湘則歌咏図画者極多、若僧史寂音、画工宋度支、是最顯于世者也

（後略）

注 27

注 12 参照、『空華集』卷第十三（前掲『五山文学全集』2） 一七一〇頁

宋廸作八境絶妙人謂無声句演上人戲余曰道人能作有声画乎因為之各賦一首

平沙落雁

（後略）

注 28

『石門文字禪』卷八（王雲五編『四部叢刊初編』二一七 台灣商務印書館公司 一九七六） 七六頁、七七頁

① 平沙落雁図叙

東陽八詠、沈隱侯所製也、述而作者、于今弗絶、南康八境、而太守孔君而始、東坡蘇公、叙而賦之、一不為少、若瀟湘八景之図、按湘山野録云、出于宋復古氏、然坡集唯称復古瀟湘晚景而已、不件繫其八、可恠也、及寂音石門集、八篇具焉、称之無声句、妙絶可想見矣、（後略）

『東海瑠華集』三（玉村竹二編『五山文学新集』第二卷 東京大学出版会）

一九六八） 七九六頁

②題扇面 有人、求八景古詩、々之後、述此語、

瀟湘八景者、澄鰲於宋復古之繪、浸爛於垂鬚仏之詩、（後略）

『半陶文集』三（前掲『五山文学新集』4） 一一〇四頁

③八景詩後序

（前略）越之太守朝倉孝景公、以兵為業、（中略）一日命曾我氏兵部景種、画湘南八景、画既成為一卷、以置几案之上、舒而卷、俾去心到晴嵐暮雪之間、心之所之、不隔羅幃、可謂神遊、夫八景図、乃宋復古所資始、而覺範道人作之詩而爾相伝、擬画焉詠焉、盛于元明、行于吾朝、今兵部累世国画、而模写牧溪筆意、想是復古不能及焉、予適応公招、以至是邦、公寄此図、需題小詩、（後略）

『幻雲文集』（『統群書類従』卷三百四十二 第拾參輯上 文筆部 統群書類従完成会 一九四一） 三四八頁

注 29

瀟湘八景図

八景奇哉一軸能 某山水夢 鐘聲 鐘声画得眼中聴 不到瀟湘不是僧

『補庵京華統集』（前掲『五山文学新集』1） 四五三頁

注 30

聯輝尊丈、持扇来、求詩、其図様也、所謂瀟湘八景、而只有秋月・夕照・落鴈・

帰帆四景耳、予詩補其不足者云、

景似瀟湘四未成 以詩補画意分明 江山日落雪為雨 只有鐘声無市声

『補庵京華新集』（前掲『五山文学新集』1） 六五二頁

注 31

冬景障子 六言

天將暮風吹雪 疑是瀟湘洞庭 松掛月而寂々 竹籠烟以冥々 山從今日頭白

水似旧時眼青 簑客繫舟歸去 林間半掩柴扉

「補庵京華別集」(前掲「五山文学新集」1) 五六〇頁

注 32

便面

雨声月色兩相関 彷彿瀟湘八景間 只為高僧暫留錫 一条瀑布即廬山

「翰林胡蘆集」卷五(前掲「五山文学全集」4) 二七七頁

注 33

瀟湘八(景同)幅図

一景為稀況八之 垂鬚仏後又言詩 画図初覚瀟湘好 秋月斜懸夜雨時

注 21 参照「補庵京華前集」(前掲「五山文学新集」1) 二二三頁

注 34

扇面 四季同画

春水夏雲、在淵四景詩而一挙、秋月暮雪、在後(復力)古八景画而而得矣、今也

花開鳥啼之二月、楓林停車坐愛、雪老氷枯之除夜、柳辺浮舟納涼、所得過於陶詩

宋画也、造矣奇哉。

「半陶文集」三(前掲「五山文学新集」4) 一一一七頁

注 35

山行 杜牧

遠上寒山石徑斜 白雲生処有人家 停車坐愛楓林晚 霜葉紅於二月花

「三体詩」(村上哲見「三体詩」一 中国古典選 29 朝日新聞社 一九七八)

一二〇頁、一二一頁

注 36

山水軸

龜頭屋老橋東樹 魚尾霞殘海北山 説与玉堂天上客 唐朝詩在画図間

『流水集』三（玉村竹二編）『五山文学新集』第三卷 東京大学出版会 一九六

九）三五四頁

注 37 注 7 参照、大西広『平沙落雁図』解説（前掲『禅林画賛』作品 88）二七七頁、

二八〇頁

注 38 相阿弥筆「瀟湘八景図」襖絵「大仙院」（『水墨美術大系』第六卷 如拙・周文・三

阿弥 22 図 講談社 一九七八）三二・三三頁

拙稿「大仙院室中の瀟湘八景図」襖絵「相阿弥の史的位置についての一考察」

（『美術史』八六号 一九七二）四八頁、六〇頁

亀井若菜「大仙院方丈室中山水図」襖絵について」（『美術史』一二九号 一九九

一）四五頁、七七頁

小川裕充「大仙院方丈襖絵考」方丈襖絵の全体計画と東洋障壁画史に占めるその

史的位置」（『国華』一一二〇、一一二一、一一二二号 一九八九）一三頁、

三〇頁、三三頁、四九頁、九頁、一九頁

注 39 伝牧谿筆「漁村夕照図」根津美術館蔵（水墨美術大系 3 『牧谿・玉潤』 4 図

講談社 一九七八）一五九頁

注 40 金沢弘「相阿弥筆瀟湘八景図」（『国華』八八六 一九六六）三五頁、三七頁

注 41 思堪筆「洞庭秋月図」（京都国立博物館編『探幽縮図』上 和漢古画冊 図 3

同朋舎出版 一九八〇）二一八頁

注 42 玉潤筆「山市晴嵐図」出光美術館蔵（前掲水墨美術大系 3 『牧谿・玉潤』 20 図

- 注 43 伝相阿弥筆「山水図屏風」妙心寺蔵（日本美術絵画全集 6 「相阿弥・祥啓」 3
図 集英社 一九七九） 一三〇頁
- 注 44 大西広「山水図」解説（前掲『禅林画賛』作品 89） 二八〇頁、二八二頁
- 注 45 戸田禎佑「瀟湘八景と水墨山水図屏風」（『日本屏風絵集成』第二巻 山水画―
水墨山水 講談社 一九七八） 一四九頁
- 注 46 伝周文筆「瀟湘八景図屏風」香雪美術館蔵（日本美術絵画全集 2 「如拙・周文」
38 図 集英社 一九七九） 一三〇頁
- 注 47 リチャード・スタンリー・ベーカー「岳翁の瀟湘八景」（『オリエンタル・ア―
ト』二〇号 一九七四） 二八四頁、三〇一頁
- 注 48 ①田中一松「岳翁蔵丘の史的位置」（『三彩』一九号 一九四八、のち『日本絵
画史論集』中央公論美術出版 一九六六） 三一七頁
②中島純司「掛幅から屏風へ―村山氏蔵瀟湘八景図屏風の成立について」（『美
術史』六一号 一九六六） 四頁、七頁
- 注 49 蔵三筆「四季山水図屏風」ボストン美術館蔵（前掲日本美術絵画全集 2 「如拙・
周文」 48 図） 一三三頁
- 注 50 松下隆章「如拙、周文と宗湛」（前掲日本美術絵画全集 2 「如拙・周文」） 一
〇七頁
- 注 51 伝周文筆「四季山水図屏風」前田育徳会蔵（前掲日本美術絵画全集 2 「如拙・周
文」 35 図） 一二九頁

注 52

松谿筆「湖山小景図」(前掲日本美術絵画全集 2 「如拙・周文」 26 図) 一一七頁

注 53

賢江祥啓筆「平沙落雁図」(瀟湘八景図画帖) 白鶴美術館蔵(前掲日本美術絵画全集 6 「相阿弥・祥啓」 25 図) 一三五頁

第8章 「筆様」による制作 注

- 注1 源豊宗考註「等伯画説」(和光出版社 一九六三、のち源豊宗著作集「日本美術史論究」5 室町 思文閣出版 一九七九) 四九六頁
- 注2 注1参照、「等伯画説」(前掲「日本美術史論究」5) 四九七頁
- 注3 田中一松「等春画説」(『国華』八八八、八九〇号 一九六六、のち「日本絵画史論集」 中央公論美術出版 一九六六) 三八三頁、四四九頁
- 注4 注3参照、田中一松「等春画説」(前掲「日本絵画史論集」) 四〇八頁
- 注5 「実隆公記」 大永五年十月廿七日
(前略) 相阿逝去云々、廿九日葬礼云々。(『実隆公記』卷六下 続群書類従完成会 一九七八) 六一頁
- 注6 注1参照、「等伯画説」(前掲「日本美術史論究」5) 四九八頁
- 注7 一 紫野ノ龍源院ノ方丈 等春筆也
梁楷ヤウノ大人形 次間ハ和尚ヤウノ猿公也
- 注8 注1参照、「等伯画説」(前掲「日本美術史論究」5) 四九八頁
- 注9 注3参照、田中一松「等春画説」(前掲「日本絵画史論集」) 四一六頁
- 注10 注1参照、「等伯画説」(前掲「日本美術史論究」5) 四九九頁
- 注11 注3参照、田中一松「等春画説」(前掲「日本絵画史論集」) 四二二頁、四二三頁
- 注1 参照、「等伯画説」(前掲「日本美術史論究」5) 四九九頁

注 12 注 3 参照、田中一松「等春画説」(前掲『日本絵画史論集』) 四〇六頁、四一

二頁

注 13 注 1 参照、『等伯画説』(前掲『日本美術史論究』5) 四六一頁、四六二頁

注 14 注 3 参照、田中一松「等春画説」(前掲『日本絵画史論集』) 四二七頁、四二

八頁

注 15 拙稿「観瀑僧図」解説(島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛—中世水墨画を説

む』毎日新聞社 一九八七) 二一〇頁、二一三頁

注 16 注 1 参照、『等伯画説』(前掲『日本美術史論究』5) 五〇八頁、五〇九頁

注 17 『蔭涼軒日録』延徳四年六月八日

(前略) 往岩栖院鳳南陽他適、侍者僧出、予請之云、座敷画一見如何、侍者延予見之、狩野法橋所筆、種々筆勢尽之、実可觀者也、書院額棠蔭益之所筆也、渡廊額留月掲之、(後略)(増補統史料大成25『蔭涼軒日録』五 臨川書店 一九七八) 一二八頁

注 18 山谷画像賛、此乃国工相阿描伯時画本者也、伯時係辞因用其意

清翁草履走相追 正是東坡野步時 不笠不簑天乍雨 沾衣欲湿為催詩

『翰林葫蘆集』第五(上村觀光編『五山文学全集』第四卷 思文閣 一九七

三) 二五四頁

注 19 『蔭涼軒日録』長享三年九月九日

(前略) 月舟坊上洛持軸画来惠之、蓋瀑布也、夏珪様也、画本在公方云々、(後略)(増補統史料大成23『蔭涼軒日録』三 臨川書店 一九七八) 四八七頁

注 20

①『蔭涼軒日録』 延徳三年八月十日

(前略) 遣昌子於玉潤軒、文都管所筆花鳥屏風暫借、雖不出大法也依予借出之由
軒主抄喜首座并奉行之僧白之云々、喜首座来云、移玉潤為礼云々、(後略)

(増補統史料大成 24 『蔭涼軒日録』 四 臨川書店 一九七八) 四三九頁

②『蔭涼軒日録』 延徳三年八月十日

(前略) 松泉御所間障子花鳥画北房筆之、自今晨始之、(後略) (前掲『蔭涼軒
日録』 4) 四四〇頁

注 21

今泉淑夫「『等伯画説』の一節をめぐって」(『日本歴史』三一六号 吉川弘文

館 一九七四) 五三頁、七四頁

注 22

『蔭涼軒日録』 文明十七年十月廿九日

(前略) 次即于弥陀十之故事可相択旨、以前有 台命、横川引之、書以献之、善
導觀經集記曰、於仏像前結願、已誦阿弥陀経、念阿弥陀仏、至心発願、夜見弥陀
仏身真金色、在七宝樹下金蓮華上坐、十僧圍繞、亦各坐一宝樹下、相公御一覽協
台襟、仍有 台命曰、召鹿野助於私第、先令図一人可供 台覧、夏珪筆様歟、
又馬遠筆様歟、其外何筆様思按而可図之命有之、画帟寸方之帟一枚被出之、(中
略) 召鹿埜助、以 台命談絵事、鹿埜助曰、馬遠様可歟、雖然西指庵御書院之画
様馬遠也、然者李龍眠様可然歟、先一幅筆而可供 台覧云々、九品之鬘陀羅、一
覽之以画之可也云々。(後略) (増補統史料大成 22 『蔭涼軒日録』 二 臨川書店
一九七八) 二六〇頁

注 23

『蔭涼軒日録』 文明十七年十一月二日

注
24

(前略) 晚来謁東府、鹿野助所筆之画之草案二幅、供台覽、鹿野曰、馬遠様然乎、雖然西指庵御書院画像馬遠様也、然者李龍眠様然乎、可為上意、御画様相定、御物画中有李龍眠、馬遠所筆之御画可多、一覽以可致調法云々、又九品鬘陀羅見之為本者可也、自浄土宗方、被召寄賜由白之、相公曰、相阿在父喪、来月十日比可出仕、々々以後自御倉取出、可被供一見也、鬘陀羅事、可命調阿之命在之(後略)(前掲『蔭涼軒日録』2) 二六一頁

『蔭涼軒日録』 文明十七年十一月廿四日

注
25

(前略) 文殊維摩李龍眠筆、牛二幅李迪、此三幅一對、為画本被出之、愚入輿中還、明朝可遣鹿野助宅、(後略)(前掲『蔭涼軒日録』2) 二六九頁

①『蔭涼軒日録』 文明十七年十二月廿八日

(前略) 謁東府、十僧図草案供台覽、則人有大小、尤然也、欄干可為一樣、画史之以心充可付一二云々、李龍眠筆之老子青牛図有之、命相阿可見之、(後略)

(前掲『蔭涼軒日録』2) 二八三頁

②『蔭涼軒日録』 文明十八年正月十三日

(前略) 御持仏堂額之事有御尋、近日可進上之由白之、又十僧図草案何頃可出来哉之由有御尋、定近日可出来歟之由白之、李龍眠之老子青牛之図、相阿方申可遣獵野方之由有命、遂往小楠額事被督之由伝命、(中略) 遣丹公相阿宅老子図之事伝台命、又遣昌子獵野宅督十僧図之事、(後略)(前掲『蔭涼軒日録』

2) 二八六頁、二八七頁

③『蔭涼軒日録』 文明十八年正月十九日

注 26

④『蔭涼軒日録』 文明十八年正月廿二日
 (前略) 相公曰、持仏堂額以東求為可、愚答曰、横川亦東求為可云々、李龍眠老子図、相阿渡鹿野助否、答然乎云々、又問曰、七宝樹者別々野樹乎、答曰、七宝樹者非別木、皆同木也、(後略) (前掲『蔭涼軒日録』2) 二九一頁

(前略) 自獵野助方李龍眠老子渡関図三幅一对来、皆龍眠筆、本尊老子駕青牛尹喜在傍、同御者一人、以上三人、脇左文宗惟政、其外五人有之、以上七人、右武帝誌公、其外四人、以上六人、都合十六人在之、(後略) (前掲『蔭涼軒日録』2) 二九三頁

『蔭涼軒日録』 文明十八年三月廿四日

(前略) 十僧図十枚、獵野助持参、愚供 台覧、有御感也(後略) (前掲『蔭涼軒日録』2) 三一五頁

注 27

①『蔭涼軒日録』 文明十八年二月十二日

(前略) 十僧十楽之事孰可然乎、相公無議定之由、狩野助来相語、小補聴之云十僧之事者善導和尚觀經之集記有之、十楽事者恵心僧統り往生要集有之、然者善導者唐人也、恵心者日本人也、我謂十僧可然乎、雖然十楽事若於經文内有之十楽亦然也、桃源曰、伝教弘法恵心泉涌寺開山、此四人仏祖統紀有伝、釈門正統亦此四人伝有之、恵心於聖教之内、二十ヶ条之不審有之、問之於大唐之名聖則道邃法師一々答之、故道邃弟子科置恵心云々、(後略) (前掲『蔭涼軒日録』2) 二九九頁

②『蔭涼軒日録』 文明十八年二月十三日

(前略) 晚来小補来曰、自東府以伊勢右京亮有御尋曰、十僧十樂之間孰可乎、十僧雖可皆画樣一様也、十樂者画樣皆相換可也、雖然十樂事者往生要集有之、往生要集者惠心之所製、惠心者日本人也、若十樂事於經文之内有之、十樂者勝十僧乎如何、小補答曰、愚慮亦与 台命同一也、十樂若一々於經文内之尤可也若經文無之太不然也、右京亮亦肯之、委曲可達 台聽云々、若有其沙汰者我返答之趣可得其意云々、傾而盃帰矣。(前掲『蔭涼軒日録』2) 二九九頁

③『蔭涼軒日録』 文明十八年二月十四日

(前略) 晚来狩野助自東府来云、十僧画相定之旨告愚云々、助持盃云、十樂事者神亦不肯之、昔惠心僧統造往生要集、詣賀茂社祈誓曰、為衆生化度造之若不叶神慮示其驗懇祈、則有託宣曰、釈迦説教止一乘、菩薩得道在妙法、下二句忘之云、由是觀之、十樂事亦不十分事也、故惠心聽斯託宣又造一乘要集弘之云々時良環上人在席聽之、絶然曰往生要集渡之大唐則置之於仏經之下、時虚空人取之置仏經之上、然則神之不肯理豈有之、助聽之鉗口、助帰后環上人語愚曰、彼助者法華宗也、以故謗往生要集也云々、(後略)(前掲『蔭涼軒日録』2) 二九九頁、三〇〇頁

注 28 谷信一「日支絵画の媒介としての筆様」(『室町時代美術史論』 東京堂 一九

四二) 一五〇頁、一五一頁

注 29 武田恒夫「障壁画における画体」(『美学』七六号 一九六九) 一頁、一三頁

注 30 注 21 参照、今泉淑夫「『等伯画説』の一節をめぐって」(前掲『日本歴史』三一六号) 五五頁、五六頁

注 31

①『蔭涼軒日録』 文明十七年十二月八日

(前略) 十僧画草案、相阿出仕以後、与相阿相議定調之可乎之由白之、相公曰諾、乃伝 台命於鹿埜助宅、(後略) (前掲『蔭涼軒日録』2) 二七四頁

②『蔭涼軒日録』 文明十七年十二月十八日

(前略) 招相阿鹿埜助斎之、斎罷、小補来、相共評議十僧之画様、(後略)

(前掲『蔭涼軒日録』2) 二七九頁

注 32

『蔭涼軒日録』 文明十七年十二月廿八日

(前略) 謁東府、十僧図草案供台覧、則人有大小、尤然也、欄干可為一樣、画史之以心充可付一二云々、李龍眠筆之老子青牛図有之、命相阿可見之、(後略)

(前掲『蔭涼軒日録』2) 二八三頁

注 33

伝周文筆「瀟湘八景図屏風」香雪美術館蔵(日本美術絵画全集2『如拙・周文』

38図 集英社 一九七九) 一三〇頁

注 34

①中島純司「掛幅から屏風へ―村山氏蔵瀟湘八景図屏風の成立について―」(『美術史』六一号 一九六六) 一三頁

②田中一松「岳翁蔵丘の史的位置」(『三彩』一九号 一九四八)のち『日本絵

画史論集』中央公論美術出版 一九六六) 三三三頁

注 35

岳翁蔵丘筆「山市晴嵐図」浅田家蔵(『日本の美術』一二四号 瀟湘八景図 34

図 至文堂 一九七六) 四〇頁、また注34参照、田中一松「岳翁蔵丘の史的位

置」(前掲『日本絵画史論集』挿図170) 三一六頁

注 36

岳翁蔵丘筆「瀟湘夜雨図」旧小林家蔵(前掲『日本の美術』一二四 35図) 四

○頁，また注34参照，田中一松「岳翁藏丘の史的位置」（前掲『日本絵画史論集』挿図171）三一六頁

注37 注34参照，田中一松「岳翁藏丘の史的位置」（前掲『日本絵画史論集』）三三一頁

注38 リチャード・スタンリー・ベイカー「岳翁の瀟湘八景図」（『オリエンタル・アート』二〇号一九七四）二八四頁〜三〇三頁

注39 注15参照，拙稿「観瀑僧図」解説（前掲『禅林画賛』作品72）二一〇頁〜二一三頁

注40 伝夏珪筆「山水図」東京国立博物館蔵（水墨美術大系2『李唐・馬遠・夏珪』14図 講談社一九七八）一五七頁

注41 夏珪筆「山水図」ボストン美術館蔵（水墨美術大系2『李唐・馬遠・夏珪』12図 講談社一九七八）一五七頁

注42 賢江祥啓筆「瀟湘夜雨図」（瀟湘八景図画帖）白鶴美術館蔵（日本美術絵画全集6『相阿弥・祥啓』24図 集英社一九七九）一三五頁

注43 注34参照，中島純司「掛幅から屏風へ」村山氏蔵瀟湘八景図屏風の成立について1（『美術史』六一号一九六六）二頁〜三頁

注44 聯輝尊丈、持扇来、求詩、其図様也、所謂瀟湘八景、而只有秋月・夕照・落鴈・帰帆四景耳、予詩補其不足者云、

是似瀟湘四未成 以詩補画意分明 江山日落雪為雨 只有鐘声無市声
『補庵京華新集』（玉村竹二編『五山文学新集』第一卷 東京大学出版会 一

九六七） 六五二頁

注 45

冬景障子 六言

天將暮風吹雪 疑是瀟湘洞庭 松掛月而寂々 竹籠烟以冥々 山從今日頭白

水似旧時眼青 簑客繫舟歸去 林間半掩柴局

『補庵京華別集』（前掲『五山文学新集』1） 五六〇頁

注 46

便面

雨声月色兩相関 彷彿瀟湘八景間 只為高僧暫留錫 一条瀑布即廬山

『翰林葫蘆集』卷五（上村觀光編『五山文学全集』第四卷 思文閣 一九七三）

注 47

①題扇面 四十二首

（前略）

袈裟重染玉京塵 多悔浮名誤此身 借問扁舟誰氏子 一絲閑釣暮江濱

（後略）

『空華集』卷第四（上村觀光編『五山文学全集』第二卷 思文閣 一九七三）

一四三〇頁

②扇面山水十首

（前略）

烟樹冥冥望欲迷 棹舟何處訪幽栖 若非賀老鏡湖北 定是若耶溪水西

（後略）

『空華集』卷第四（前掲『五山文学全集』2） 一四二三頁

注
48

小佐野重利「雪溪と月」『子猷訪戴』の故事山水をめぐる図像学的研究の試み―
「『深井晋司博士追悼記念論集シルクロード美術論集』 吉川弘文館 一九八

七） 二九九頁

注
49

扇面

此画也、四皓剩四、九老欠一、蓋飲中八仙之流亜歟、而展一幅画像見之、有指而
咲者、有眇而睨者、有如以形似以誰何者、泪乎可見矣、然而以画論画、南華所謂
罔而問景者也、吁士之处也、朝々市暮山林、其間治乱之運、離合之變、鴻溝判然
是無他、論画問景焉耳、一日材用林至、謂曰、西山安溪侍者、某十年前之素也、
乱離亡恙、惠然相訪、此扇乃君子風也、儻措一辞、掛名其中、以伝不朽也、則雖
夏往秋来、又何見棄之有哉、余弗獲已、咲而書焉、于時己亥歲也、小補、

『楠庵京華後集』（前掲『五山文学新集』1） 三七四頁

- 注1 雪舟筆「天の橋立図」京都国立博物館蔵（日本美術絵画全集4『雪舟』 20, 54
図集英社 一九七六） 一二八頁
- 注2 秋月筆「西湖図」石川県立美術館蔵（水墨美術大系7『雪舟・雪村』 68図講
談社 一九七七） 一八三頁
- 注3 ①如寄 不知其姓、号樗屋、画後曰大明遊子一翁宗芸、筆力学雪舟、其所画有神
農鍾馗図、為彩色人丸像、添両賛、皆大明人之作文也、然則考之、画人物有人
丸、其筆法慕雪舟者、疑是大明人師雪舟從來於吾国者乎。『本朝画史』卷第三
（坂崎坦編『日本絵画論大系』Ⅱ 名著普及会 一九八〇） 四〇四頁
- ②一翁宗芸写「遮莫（白文方印）」、大明遊子樗屋如寄墨戲「如寄（朱文方印）」
『本朝画史』卷六「本朝画印」（前掲『日本絵画論大系』Ⅱ） 四四四頁
- 注4 樗屋如寄筆「花鳥図」解説（松下隆章編『室町水墨画』第一輯 室町水墨画刊行
会 一九六〇） 一二四頁
- 注5 杉村勇造「画人如寄について」（『ミュージアム』一七三号 一九六五） 一〇
頁、一三頁
- 注6 山岡泰造「柿本人麿図」解説（島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛―中世水墨
画を読む―』作品52 毎日新聞社 一九八七） 一五〇頁、一五一頁
- 注7 鈴木敬「~~八~~仲和筆墨竹図」（図版解説）（『美術史』二一号 一九五六） 二五
頁、二九頁

注 8 横田忠司「富士山図」永青文庫蔵（前掲「禅林画賛」作品127） 三七七頁、三七八頁

七九頁

注 9 人丸画像賛 岸日向守需之

和歌骨髓至今伝 尚勝周詩三百篇 朝霧未晴明石浦 隔松曾見掩（槽乎）残松

「梅花無尽蔵」一（玉村竹二編『五山文学新集』第六卷 東京大学出版会 一九七二） 六六一頁

注 10 雪舟為余作金山図并叙

雪舟翁、以其芸入大明国、掛名於礼部之壁上、翁之丹青、豈非本朝之光華邪、雖守法於寸馬豆人之毫末、快轉勢於驚風暴雨之機軸、僉曰、神品上々也、辛丑之秋解后于東濃之靈藥精舎、為余展南紙、作淳（浮力）玉之図、兩塔巍然、有郭璞之墓、有裴頭陀之場、翁一々指点、且曰、山中多棗木、太半為寺産、櫓過妨僧夢、濤濺驚仏身之句、未為虚語也、余聽之、恰如跨金鰲背上、飄々乎游縹緲之間、聊作詩酬之云、

翁昔南遊海外閑 三年著眼飽看山 春風礼部題名後 四百州横一筆間

「万里集九作品拾遺」（前掲『五山文学新集』6） 一〇二四頁

注 11

高橋範子「還俗僧万里集九周辺の画事について（一）」画人如寄と雪舟」（『財団法人松ヶ岡文庫研究年報』第五号 一九九一） 三九頁、六一頁

注 12

送宋構朝散知彭州迎侍二親

東来誰迎使君車 知是丈人屋上烏 丈人今年二毛初 登樓上馬不用扶 使君負弩為前驅 蜀人不復談相如 老幼化服一事無 有鞭不施安用蒲 春波如天漲平湖

注 13
注 14

程紅照坐香生膚 岸上壽白玉壺 公堂登歌鳳將雛 諸孫歡笑爭挽鬚 蜀人画作
西湖图 『蘇文忠詩合註』卷二十八（桐鄉馮星實輯訂『蘇文忠公詩合註』 中文
出版社 一九七九） 五二五頁、五二六頁
浙江人民出版社編『西湖攬勝』（浙江人民出版社 一九七九） 一三頁
宋李嵩西湖图

注 15
注 16

此卷購得之長安、當是西湖图、第有蘇堤而無岳墳、豈思陵時画耶、或云李嵩手筆、
然無題可考、觀其粉金題額、非宋人不能書也、予夙有山水之好、頗留意錢唐之西
湖、昨歲出持浙憲、輿舫往來、若為己有、既去而未能忘之、今嘉靖戊戌臘日、遡
迨此幅、恍如再到時、適有山林處從之行、表弟顧世安從旁贊賞、以為人世等鴻雪、
爾正可臥游神往、~~東中~~自合貯湖山也、予笑曰、吾老矣、不復能有登臨之興、儻遂
歸休、得從二三子江海之上、左右圖書以樂余年、是卷也、寧非予鑑湖之一曲耶、
聊記于此。『南宋院画錄』所收『陸儼山文集』（于安瀾編『画史叢書』卷三 国
書刊行會 一九六二） 一〇五頁、一〇六頁
伝葉肖巖筆『西湖十景图冊』台灣國立故宫博物院（鈴木敬『中国絵画史』中之一
〔南宋・遼・金〕 图版 104 吉川弘文館 一九八四） 一二六頁
僧若芬、字仲石、婺州曹氏子、為上竺寺書記、模写雲山以寓意、求者漸衆、因謂
世間宜假不宜真、如錢唐八月潮、西湖雪後諸峯、極天下偉觀、二三子当面踰過、
却求玩道人數点殘墨何邪、歸老家山、古澗側流蒼壁間、占勝作亭、扁曰玉澗、因
以為号、又建閣对芙蓉峯、号芙蓉峯主、嘗自題画竹云、不是老僧親写、曉來誰報
平安。『図絵宝鑑』卷四（『増補津逮秘書』第六冊 中文出版社 一九八〇）

注
17

四四五三頁

画僧雪舟摸西湖瑩玉潤筆法、以饒宗淵藏主東歸、請余賦一章云、
玉潤江山誰又摸 雨奇晴好对西湖 画師亦有伝衣鉢 莫作平沙落雁図

默雲懶衲龍沢

星山晋也「山水図（破墨山水）」解説（前掲『禅林画賛』作品71） 二〇五頁

二一〇頁

注
18

西湖図に題す

坡仙（蘇東坡）の吟じて到らざる処、牧溪は画きて到ることを得たり。牧溪の画
き得て到る処、無文は看れども到らず。西湖に往来すること三十年、少くして冥
心癡坐し、脚力、及ぶに暇あらず。今、眩を病み游に倦み、眼力、及ぶ能わず。
独り西湖に媿ずるのみならず亦た此図に ずるなり。

『無文印』（前掲『中国絵画史』中之一） 二一一頁、二一二頁

注
19

西湖三堤路（中略）

蘇公堤 元祐中東坡守杭日所筑、起南迄北、横截湖面、夾道雜植花柳、中為六橋
九亭、坡詩云、六橋横截天漢上、北山始与南屏通、忽惊二十五万丈、老蒼席巻烟
空、后守林希榜之曰、蘇公堤、章子厚詩云、天面長虹一鑑痕、直通南北兩山春。

（中略）

三賢堂 祠白樂天、林和靖、蘇東坡、后有三堂、曰水西雲北、月香水影、晴光雨
色、后有小亭、曰虚舟、曰雲梯、宋刻雲錦。

（後略）

『武林旧事』卷第五「湖津勝概」（杭州掌故叢書『武林旧事』 浙江人民出版社 一九八四） 七六頁

注 20 本論文「第七章 瀟湘八景圖の受容と制作」参照

注 21 登北高峯塔

拳步雲山千万朵 回頭世界一毫端 高々峯頂誰同到 下視乾坤独倚欄

『南遊集』（上村觀光編『五山文学全集』第一卷 思文閣 一九七三） 七三六頁

注 22 東坡、元祐年間、知杭州、題西湖詩云、水光潋滟晴時好、山色空濛雨亦奇好（把）西湖比西子、淡粧濃抹 相宜。

『東海一瀝集』四（玉村竹二編『五山文学新集』第四卷 東京大学出版会 一九七〇） 四四三頁

注 23 杭州有西湖而潁州亦有西湖、皆為游賞之勝、東坡連守二州、集中亦有西湖戲作詩云、一士千金未易償、我從陳趙兩歐陽、拳鞭拍手笑山簡、祇有并一葛強、此詩即是在潁州作、按年譜、元祐六年八月、公以龍圖閣學士知潁州、陳履常・歐陽麟・歐陽季默・叔弼、共相酬酢。

『東海一瀝集』四（前掲『五山文学新集』4） 四四三頁

注 24 白樂天西湖留別詩、征途行色慘風煙、祖帳離声咽管絃、翠黛不順（須）留五馬、皇恩只許住三年、綠藤陰下鋪歌席、紅藕花中泊妓船、処々回頭尽堪恋、就中離別是湖边、又西湖晚帰望孤山寺詩云、柳湖松島蓮花寺、晚動帰橈出道場、盧橘子低山雨重、枰欄葉戰水風涼、煙（烟）波澹蕩動（涵）空碧、樓殿參差倚夕陽、到岸

請君回首看、蓬萊宮在水中央、又遇雨詩云、拂波雲色重、灑葉雨聲繁、水鳥双飛起、風荷一向翻、空濛連北岸、蕭颯（颯）入東軒、或擬湖中宿、留船在寺門。

注 25

『東海一滌集』四（前掲『五山文学新集』4） 四四三頁、四四四頁

孤山处士林逋、字君復、仁宗賜諡曰和靖先生、居西湖二十年、脚未跨城市、廬畜兩鶴、縱之則飛入雲霄、久之復入籠中、逋泛舟遊西湖諸寺、有客至、則童子開籠縱鶴、逋即棹小舟以歸、先生喜為詩、其語峭相淡、稍似東野而無寒瘦之癖、其臨終一絕云、湖上青山對結廬、墳前脩竹亦蕭疎、茂陵他日求遺藁、猶喜曾無封禪書

注 26

瀑布軸

世無太白與東坡 瀑布雖奇如我何 昨夜虛空誰撲落 青山一半掛銀河

『補庵京華別集』（玉村竹二編『五山文学新集』第一卷 東京大学出版会 一九六七） 五〇七頁

注 27

①蘇公堤圖

杭州眉目在西湖 況是公堤似画图 為問芙蓉秋老否 人言楊柳一株無

②六橋煙雨圖

柳邊長堤靈隱前 始通南去北來船 蘇公一別西湖雨 不過斯橋十五年

『默雲詩藁』（『統群書類從』卷三百四十 第拾參輯上 文筆部 統群書類從完成会 一九四一） 七六頁

③孤山放鶴圖

翻々白鶴慣高飛 処士扁舟湖上歸 知是孤山訪梅客 晚來和雪叩幽扉

『雲壑猿吟』（上村觀光編『五山文学全集』第三卷 思文閣 一九七三）

二四六一頁

注 28 本論文「第七章 瀟湘八景図の受容と制作」参照

注 29 （前略）正徳間、有日本国使者経西湖、題詩云、昔年曾見此湖図、不信人間有此湖、今日打従湖上過、画工還欠著工夫、詩語雖俳、而羨慕之心、聞於海外久矣。

（後略）『西湖遊覧志餘』第二十卷「熙朝樂事」（田汝成輯撰『西湖遊覧志餘』

上海古籍出版社 一九八〇） 三六四頁

注 30 北高峯、石磴數百級、曲折三十六灣、上有華光廟、以奉五顯之神、山半有馬明王

廟、春月、祈蠶者咸往焉、浮屠七層、唐天宝中建、会昌中燬、錢王修復之、宋咸淳七年復燬、羣山屏列、湖水鏡浄、雲光倒垂、万象在下、漁舟歌舫、若鷗鳬出没

烟波遠而益微、僅覩其影、（後略）『西湖遊覧志』第十卷「北山勝蹟」（田汝成

輯撰『西湖遊覧志』中国文学参考資料叢書 上海古籍出版社 一九八〇） 一三

一頁

注 31 西湖遊覧志叙 錢唐田汝成撰

（中略）

嘉靖二十六年冬十一月

（前掲『西湖遊覧志』） 四頁

注 32 飛來峯、界乎靈隱、天竺兩山之間、（中略）晋咸和元年、西僧慧理登而歎曰、此

乃中天竺国靈鷲山之小嶺、不知何以飛來、仙靈隱窟、今復爾否、（後略）（前掲

注 33 「西湖遊覽志」(一二五頁)

靈隱禪寺、晉咸和元年、僧慧理建、山門扁曰絕勝覺場、相傳葛洪所書、或云宋之問書、寺有石塔四、皆吳越王建、宋景德四年、改景德靈隱禪寺、元至大元年、僧慈照重修覺皇殿、至正間燬、國初重建、改靈隱寺、宣德間、僧曇續建三門、面壁軒、良玠建仏殿、殿中有拜石、長丈余、有花卉鱗甲之文、工巧如画、正統間、瑄理建直指堂、堂扁故張即之書也、(後略)(前掲「西湖遊覽志」) 一三二頁

注 34

冷泉亭、唐刺史元奘建、旧在水中、今依澗而立、冷泉二字、乃白樂天所書、亭字乃蘇子瞻統書、今亦亡矣、今扁、叶江左贊隸書、(後略)(前掲「西湖遊覽志」)

注 35

第二杭州臨安府北山景德靈隱禪寺

開山慧理禪師 惠理三蔵

蜚來峯又云小朶峯

直指堂

冷泉亭

呼猿洞又作白猿洞

石蓮峯

北高峯靈隱對淨慈、故有南北之名

合澗橋

壑雷亭

鷺嶺

九里松徑

蓮峯堂

旃檀林

「扶桑五山記」一 大宋國諸寺位次(玉村竹二校訂「扶桑五山記」 臨川書店

一九八三) 四頁

注 36

呼猿洞、在冷泉亭左、晉慧理嘗畜白猿於此、六朝末時、有僧智一訪旧蹟、畜猿於

山、臨澗長嘯、則諸猿畢集、謂之猿父、（後略）（前掲『西湖遊覽志』） 一三七頁

注35 参照、第二杭州臨安府北山景德靈隱禪寺の境地に呼猿洞又作白猿洞とある。

注 37

注 38

三天竺、自靈鷲至上竺當嶺止。（前掲 杭州掌故叢書『武林旧事』） 九〇頁
下天竺寺、坐靈鷲山麓、亦晉僧慧理建、隋開皇十五年、有僧真觀者、錢唐人、操行高潔、掌有仙文、與禪師道安、頭陀石室、檀越陳仲寶、拓而修之、号南天竺寺
五代時、号五百羅漢院、宋大中祥符初、改靈山寺、天禧四年、復天竺寺、天聖中僧遵式重修、有_人葡堂、慶元三年、改天竺靈隱寺、三竺之勝、周回数十里而巖壑尤美者、迴聚茲區、（後略）（前掲『西湖遊覽志』） 一三九頁

注 39

中天竺寺、在稽留峯北、隋開皇十七年、僧宝掌建、宝掌以唐高宗顯慶二年住浦江、化去、自称度世一千七十二年、故茲山中尚有千歲巖、吳越王崇寿院、政和四年、改曰天寧万寿永祚禪寺、南渡初、有摩利支菩薩像、淳熙間、建華嚴閣、元天曆間、有僧大忻、得幸於文宗、改天曆永祚禪寺、其山門中天竺三字、乃国朝魏国公署額、（後略）（前掲『西湖遊覽志』） 一四五頁

注 40

上天竺寺、晋天福間、僧道翊結庵山中、一夕、見瑞光發於前澗、就視之、得奇木、刻画觀音大士像、（中略）遂建天竺觀音看經院、（中略）慶元三年、改天台教寺、元至元三年燬、五年、僧慶思重建、仍改天竺教寺、元末燬、国初重建、（後略）（前掲『西湖遊覽志』） 一四七頁

注 41

九里松、唐刺史袁仁敬守杭、植松以達靈竺、凡九里、左右各三行、每行相去八九尺、蒼翠夾道、（後略）（前掲『西湖遊覽志』） 一二二頁

注 35 参照、第二杭州臨安府北山景德靈隱禪寺の境地に九里松徑とある。
九里松傍、旧有**麴院**、(中略)**麴院**、宋時取金沙**洞**之水造**麴**、以釀官酒、其地多

注 42 荷花、世称**麴院**風荷是也、(後略)(前掲『西湖遊覽志』) 一二二頁
孤山旧有**廣化寺**、(中略)**廣化寺**、或云即孤山寺、陳天嘉初建、名永福、宋時改

為**廣化**、(後略)(前掲『西湖遊覽志』) 一六頁

注 44 注 19 参照、三賢堂 祠白樂天、林和靖、蘇東坡、后有三堂、曰水西雲北、月香水

影、晴光雨色、后有**小亭**、曰**虛舟**、曰**雲梯**、宋刻雲錦。(後略)(前掲『武林旧事』) 七六頁

注 45 注 19 参照、蘇公堤 元祐中東坡守杭日所筑、起南迄北、橫截湖面、夾道雜植花柳

中為六橋九亭、坡詩云、六橋橫截天漢上、北山始与南屏通、忽惊二十五万丈、老
葑席**空**烟空、后守林希榜之曰、蘇公堤、章子厚詩云、天面長虹一鑑痕、直通南北
兩山春。(後略)(前掲『武林旧事』) 七六頁

注 46 宋時帥參王**有者**、詠西湖十景詩、蘇堤春曉云、(中略)、斷橋殘雪云、(中略)

雷峯夕照云、(中略)**麴院**風荷云、(中略)、平湖秋月云、(中略)、柳浪聞鶯
云、(中略)、花港觀魚云、(中略)、南屏晚鐘云、(中略)、三潭印月云、(中略)、
兩峯插雲云、(後略)(前掲『西湖遊覽志餘』) 一七二頁

注 47 南高峯、米園禪寺、(中略)、晋天福間建、宋崇寧、乾道兩度崇修、元季燬、旧

七級、今存五級、塔中四望、則東瞰平蕪、烟消日出、尽湖山之景、(後略)(前

掲『西湖遊覽志』) 三九頁、四〇頁

注 48 出湧金門而北、為**豐樂樓**。

豐樂樓、宋初衆樂亭、尋改聳翠樓、政和中、改今名、淳祐九年、安撫趙与、重構之、瑰麗崢嶸、掩映图画、俯瞰平湖、千峯連環、一碧万頃、柳汀花塢、歷歷欄檻間、亭榭聳飛、遠近映帶、遊棹冶騎、菱歌漁唱、往々会合之樓前、元末乃燬、嘉靖二十年、郡守陳公仕賢燬柳洲寺而建之、為賓使館所、題曰柳洲別館、（後略）

（前掲『西湖遊覽志』） 八九頁

①湧金門、旧名豐予門、宋時、豐樂与門相值、若屏障然、蓋堪與家以此当山水之衝、今移稍北、近柳洲寺。「南山勝蹟」（前掲『西湖遊覽志』） 二五頁
湧金門、吳越王建、門内有湧金池、金華令曹杲所鑿也。「南山分脈城内勝蹟」

（前掲『西湖遊覽志』） 一七一頁

②清波門、過流福水橋、瀕湖為學士橋、折而南為茶坊嶺。清波門、宋時称暗門、又南有錢湖門、今塞。「南山勝蹟」（前掲『西湖遊覽志』） 二六頁

清波門之南、宋有錢湖門、今塞。門之内、有牙兵寨、虎翼營、教駿營、麒麟宮白鷺井。「南山分脈城内勝蹟」（前掲『西湖遊覽志』） 一九七頁

③錢唐門沿城而北、旧有錢武肅王廟、九曲城、菩提院、真覺院、法濟院、妙因院宝嚴院、普潤寺、玉壺園、望湖樓、賈府上船亭、謝府新園、隱秀園、並廢。

「北山勝蹟」（前掲『西湖遊覽志』） 九〇頁

錢塘門、宋時所築、（中略）張君房云、（中略）万松嶺下西城第一門曰錢湖門次第三門曰湧金門、即金牛出見之所也、第四門曰錢塘門、旧鼎廨在焉、蓋自前古居人、築塘以備錢湖之水、故曰錢塘、（中略）至於錢塘門名、第因錢唐旧鼎治近此門、因得名耳、非取義於鑑湖也。「北山分脈城内勝蹟」（前掲『西湖遊覽志』）

「覽志」二五二頁

注 50

淨慈禪寺、周顯德元年錢王俶建、号慧日永明院、迎衢州道潛禪師居之、（中略）宋建隆初、禪師延壽、以仏祖大意、經綸正宗、撰宗鏡錄一百卷、遂作宗鏡堂、太宗改賜壽寧院、（中略）南渡時燬而復興、（中略）紹興九年、改賜淨慈報恩光孝寺額、既而復燬、孝宗賜金成之、御書慧日閣、嘉泰四年、復燬、嘉定十三年復建（中略）元季時、湖寺尽燬、而茲寺独存、皇明洪武間燬、僧法淨建、正統間復燬僧宗妙建、寺内有永明室、円照楼、叢玉軒、一湖軒、並廢、（後略）（前掲「西湖遊覽志」）三〇頁、三一頁

注 51

淨慈寺前、為雷峯塔、（中略）雷峯者、南屏山之支脈、穹窿迴映、旧名中峯、亦曰迴峯、（中略）吳越王妃於此建塔、始以千尺十三層為率、尋以財力未充、姑建七級、後復以風水家言、止存五級、俗称王妃塔、（後略）（前掲「西湖遊覽志」）三三頁、三四頁

注 52

注 46 参照、宋時帥參王洧者、詠西湖十景詩、（中略）雷峯夕照云、（中略）南屏晚鐘云、（後略）（前掲「西湖遊覽志餘」）一七二頁

注 53

鷗齋筆「西湖図」（日本美術絵画全集 6 「相阿弥・祥啓」 15 図 集英社、一九七九）一三三頁

注 54

狩野元信筆「西湖図」石川県立美術館蔵（「石川県立美術館優品図録」 14 9 図 石川県立美術館 一九八八）一四八頁

注 55

伝狩野元信筆「西湖図襖絵」真珠庵通遷軒（「秘宝大徳寺」 12 5 図 講談社 一九七六）三四一頁

注 56 注 2 参照、秋月筆「西湖図」石川県立美術館蔵（前掲水墨美術大系 7 『雪舟・雪村』 68 図） 一八三頁

注 57 題西湖

菴三百六十湖辺 一日一遊終一年 画裏先尋和靖宅 扁舟載夢早梅前

『翰林葫蘆集』第五（上村觀光編『五山文学全集』第四卷 思文閣 一九七三

） 二六三頁

注 58 西湖図

筆端縮地是神品 多少僧廬多少山 三百六十連水面 秋冬春夏換孱顏 蘇公堤畔

柳藏徑 和靖宅前梅臥湾 欲識雪時奇絶处 上方楼閣不人間

『翰林葫蘆集』第五（前掲『五山文学全集』4） 三一三頁

注 59 季英説

雪舟座元、備陽人、文場余暇、自少壯入戲画三昧、遂逾重溟、任四明天童第一座、維時大明国裏、画譜中、断墨画已二百余歳矣、翁也便如鸞膠統絃、闔回咸奴、呼惠崇華光之国手、帰朝後、於紫陽雲谷取道、遍訪河内名藍、駐歸旆諸道傍、次于此、弊邑者称狭矣、夙穩佳名目擊若故、輒一拂屏上、写余杭城裡勝概、西湖万頃如碧瑠璃、昇寺抱山、山抱寺、鱗々乎猶湖山殿社、席間歴々分明、疑有縮地之方、定是筆至一枝画梁也、天下壯觀何只過之哉、有悦子名周孫、需字余、々雅以季英画格驚人、咄々遍師、吁我宗師家有一段画譜、所論彌□經云、三界凡有一切諸法相、不出法界、衆生心謂心業、画師所彩、繪之三界大衣也、子收描写者、豈箇大衣乎、若一脱余這大衣、義天朗耀、心地開暢、寸草尺木、山河大地、皆鏡裏影像

注 60

耳、是以為大千世界一座經、故云破一微塵、出大千經、左轉右轉日月機軸、手不執卷而轉如是經、子今者、雖甫未冠年、脩羅已除、畦服方差、幸稱釈氏遠孫、所期者出季運之世、騰筆端之英、則性地明白、妙相端嚴、而非心画所及、於爰孫如剃首命矣、遂書以為季英說、追悼集、『古画備考』二十上 名画（『古画備考』中卷 思文閣 一九七〇） 六七八頁

題扇面西湖図

西湖有三、曰杭曰湖曰惠、以杭為第一也、環湖則三十里、而遊人患之、翰林蘇公、築長堤以通淨慈・靈隱之前、揮之以芙蓉楊柳、望之則爛然如錦繡、景弥勝路弥近、遊人喜之、自作詩譬之淡粧濃抹西施、又曰、杭之有西湖、如人有眉目、指境為人、有蘇公乎哉、画僧雪舟、南遊之日、屢遊西湖、執筆自写晴好雨奇姿態、予介人求一本、於是図於絹素、自防州寄之、予起臥對之、以彷彿余杭勝概、天地之間、別有何樂乎、鳳裔侍者、從何得之、以上於扇面、所謂名画通靈、羽化登仙者乎、

『翠竹真如集』二（玉村竹二編『五山文学新集』第五卷 東京大学出版会 一九七一） 八八九頁

注 62

四景図 一景一幅 楊知客筆

春

春之為景、吾知之矣、遠而望之烟霞、近而就之鶯花、今之所画、遠者尔、余請以近者論之、彼塔尖之出山腰也、其下是佳寺、烟雨樓台、花圍柳繞者耶、又樹色之連山脚也、其間是人家、巷杏野桃、鶯歌燕語者耶、以至依々遠村、漠々江烟、其處乃岸芷汀蘭、沙暖水消、鳬睡鷗戲者耶、宋人西湖詩曰、却將錦樣鶯花地、變作

元暉水墨図、元暉何人、吾雪舟首座是也、雪舟昨入大明、錢塘・金陵之江山、皆眼前之物、而胸中之有也、今也吐胸中墨幻眼前境、不亦宜哉、余對之數日、其初之、徐而就之、直取水墨図、變作驚花地、具着画眼者、与余弁之、

夏

(後略)

『半陶文集』三(前掲『五山文学新集』4) 一一〇〇頁、一一〇一頁

注 63

注 10 参照、雪舟為余作金山図并叙

雪舟翁、以其芸入大明国、掛名於礼部之壁上、翁之丹青、豈非本朝之光華邪、雖守法於寸馬豆人之毫末、快軼勢於驚風暴雨之機軸、僉曰、神品上々也、辛丑之秋、解后于東濃之靈藥精舍、為余展南紙、作淳〔浮力〕玉之図、兩塔巍然、有郭璞之墓、有裴頭陀之場、翁一々指点、且曰、山中多棗木、太半為寺產、櫓過妨僧夢、濤濺驚仏身之句、未為虚語也、余聽之、恰如跨金鰲背上、飄々乎游縹緲之間、聊作詩酬之云、

翁昔南遊海外閑 三年著眼飽看山 春風礼部題名後 四百州横一筆間

『万里集九作品拾遺』(前掲『五山文学新集』6) 一〇二四頁

注 64

加藤繁『いはゆる秋月筆揚子江図卷について』(『画説』三五号 一九三九)

九六七頁、九八七頁

注 65

雪舟筆『金山寺図』(前掲日本美術絵画全集4『雪舟』59図) 一三九頁

注 66

雪舟筆『唐土勝景図卷』京都国立博物館蔵(前掲日本美術絵画全集4『雪舟』

71図) 一四二頁

注 67

注10 参照，雪舟為余作金山図并叙
（前略）為余展南紙、作淳（浮力）玉之図、両塔巍然、有郭璞之墓、有裴頭陀之
場、翁一々指点、且曰、山中多棗木、大半為寺産、櫓過妨僧夢、濤濺驚仏身之句、
未為虚語也、（後略）

注 68

「万里集九作品拾遺」（前掲「五山文学新集」6）一〇二四頁
村野浩「雪舟の山水図形成に関する一試案―胸中の天童山図―」（『東海大学紀
要 教養学部』一三号 一九八二）一三頁

注 69

注68 参照，村野浩「雪舟の山水図形成に関する一試案―胸中の天童山図―」（前
掲「東海大学紀要 教養学部」一三号）一五頁

注 70

浄慈
十里湖山錦作堆 花紅柳緑歩瑤台 六橋春水天開鏡 不着人間半点埃

注 71

「了幻集」（前掲「五山文学全集」3）二〇九四頁
第四杭州臨安府南山浄慈報恩光孝禪寺、浄慈在武林

開山永明寿禪師

南屏山或云南屏峯

慧月（日）山

南高峯

六和塔后山

枯木堂僧堂

宗鏡堂法堂

六橋

西湖

千峯閣

羅漢堂

正偏知閣

霜花巖

注
72

「扶桑五山記」一 大宋国諸寺位次（前掲「扶桑五山記」） 五頁
注35 参照、靈隱禪寺の境地は、次のものである。

蜚來峯又云小朶峯

直指堂

冷泉亭

呼猿洞又作白猿洞

石蓮峯

北高峯靈隱對淨慈、故有南北之名

合瀾橋

壑雷亭

鷺嶺

九里松徑

蓮峯堂

旃檀林

注
73

「扶桑五山記」一 大宋国諸寺位次（前掲「扶桑五山記」） 四頁

三天竺寺 西湖十景蒙 勅諭作之此屏風在紫宸殿

四頁

多時占景古精藍 天竺一峯飛作三 春半山花開粲々 秋深巖桂落紛紛

勸院

太抵四時愛夏長 湖高日々是新涼 解言水上無三伏 勸院荷風滿院香

雪峯塔

雪峯塔影映平湖 薄暮遙着近却無 雲破月來微瀾上 層々湧出玉浮圖

南高峯

杭府人家湖水東 北辺西畔境無窮 南高峯頂聚佳景 三百名藍一望中

淨慈寺

淨慈寺古少人來 近水桜台山影移 苔暗水明禪室壁 猶存墨客旧題詩

北高峯

景属画工秋兔毫 西湖音絶又遭遇 此峯輪却一籌否 北闕壽山高更高
保叔寺

尋常十樣綵雅濃 晴景鮮時又一重 最落溪山夕敲月 催詩保叔寺樓鐘

講寺

環湖皆寺尽朱甍 唯此山堂檐半傾 今是昨非幾僧在 講時鐘声赤消声

孤山

李白楽天俱嗜杯 飲中好育聖賢才 孤山自有不孤德 蘇氏柳隣林氏梅

靈隱寺

靈隱提招点不埃 山雲断処寺門開 夕陽僧立甲陽洞 呼起峽州袁秀才

「策彦和尚詩集」(「統群書類従」卷三百五十二 第拾参輯下 文筆部・消息

部 統群書類従完成会 一九四二) 八六五頁、八六六頁

拙稿「山水図」解説(前掲「禅林画賛」作品114) 三五一頁、三五三頁

注 74

拙稿「芦雁図襖絵の交質」(「竹鶴芦雁」から「松鶴芦雁」へ) (帝塚山学院大

学美学美術史研究室「藝術論究」第一九編 一九九二) 六九頁、八四頁

注 75

図版リスト

第1章 墨梅図の受容と制作

- 第1図 梅花図 白雲慧暁題詩 各74.2×28.5cm 紙本墨画 栗棘庵
- 第2図 梅花図 絶海中津題詩 129.0×35.4cm 紙本墨画 正木美術館
- 第3図 墨梅図 呉太素筆 116.5×40.4cm 紙本墨画
- 第4図 墨梅図 王冕自画賛・王元裕題詩 155.0×57.3cm 紙本墨画 正木美術館
- 第5図 観音墨梅図 伝一之筆 中 128.0×50.6cm, 脇 116.5×34.0cm 紙本墨画
- 第6図 墨梅図 物外筆・仲方円伊ら八僧題詩 103.0×37.0cm 紙本墨画 正木美術館
- 第7図 歳寒三友図 趙孟堅筆 32.2×53.4cm 紙本墨画 国立故宫博物院
- 第8図 墨蘭図 鄭思肖筆 25.7×42.4cm 紙本墨画 大阪市立美術館
- 第9図 歳寒図 楊維禎筆 98.1×32cm 紙本墨画 国立故宫博物院

第2章 芦雁図の展開

- 第1図 芦雁図 一山一寧題詩 63.6×31.9cm 紙本墨画 群馬県立近代美術館
- 第2図 秋塘図 伝趙令穰筆 22.2×24.3cm 絹本著色 大和文華館
- 第3図 芦雁図 伝恵崇筆 33.2×32.2cm 絹本墨画
- 第4図 百雁図 伝馬賁筆 34.5×454.5cm 紙本墨画 ホノルル美術館
- 第5図 秋浦双鴛図 恵崇筆 27.4×26.4cm 紙本著色 国立故宫博物院
- 第6図 杞実~~桃~~鶯図 崔穀筆 27.5×25.5cm 絹本著色 国立故宫博物院
- 第7図 芦雁図（二幅） 鉄舟徳済筆 各94.2×41.5cm 紙本墨画
- 第8図 芦雁図（一幅） 鉄舟徳済筆 110.5×44.0cm 絹本墨画
- 第9図 渡江落雁図 漁庵題詩 85.0×29.6cm 紙本淡彩 藤田美術館

第3章 空華集にあらわれた絵画資料

第1図 葡萄図 愚溪筆・梅雪清隱題詩 65.7×48.4cm 紙本墨画

第4章 応永の詩画軸

第1図 柴門新月図 玉咲梵芳ら十八僧題詩 129.2×31.0cm 紙本墨画 藤田美術館

第2図 溪陰小築図 太白真玄ら七僧題詩 101.5×34.5cm 紙本墨画 金地院

第3図 十六羅漢図 良全筆 143.5×57.0cm 絹本著色 建仁寺

第4図 山水図 可翁筆 72.0×38.3cm 絹本著色

第5図 秋林読書図 伝朱徳潤筆 165.4×92.5cm 絹本淡彩 東京国立博物館

第6図 山荘図 謙巖原冲ら九僧題詩 81.6×31.8cm 紙本墨画 正木美術館

第5章 周文様式の詩画軸

第1図 水色樹光図 伝周文筆・江西龍派ら三僧題詩 107.9×32.7cm 紙本淡彩

第2図 三益斎図 大周周有ら八僧題詩 101.5×38.8cm 紙本淡彩 静嘉堂

第3図 瓢鮎図 如拙筆・大岳周崇ら三十一僧題詩 111.5×75.8cm 退蔵院

第4図 硯子和尚図 可翁筆 87.0×34.5cm 紙本墨画 東京国立博物館

第5図 洞山渡水図 馬遠筆 77.6×33cm 絹本淡彩 東京国立博物館

第6図 風雨山水図 伝馬遠筆 111.2×56.0cm 絹本淡彩 静嘉堂

第7図 青山白雲図 明叔玄晴ら三僧題詩 102.1×26.7cm 絹本墨画

第8図 山水図 伝岳翁筆・天隱龍沢題詩 82.8×31.7cm 紙本淡彩 東京国立博物館

第9図 江天遠意図 大岳周崇ら十二僧題詩 116.4×32.7cm 紙本淡彩 根津美術館

第10図 帰郷省親図 鄂隱恵養ら十三僧題詩 82.9×25.7cm 紙本淡彩 常磐山文庫

第11図 孤舟水遠図 惟肖得巖ら七僧題詩 93.0×37.6cm 紙本墨画

第12図 江山之隱図（江山夕陽図） 大愚性智ら十二僧題詩 130.3×30.3cm 紙本淡彩

第13図 竹斎読書図 伝周文筆 136.5×33.7cm 紙本淡彩 東京国立博物館

- 第14図 山水図 梁彭孫筆 88.2×46.5cm 紙本墨画 国立中央博物館
 第15図 高士対山図 漁庵題詩 109.7×33.6cm 紙本淡彩
 第16図 高士観月図 伝馬遠筆 57.4×26.7cm 絹本淡彩 MOA美術館

第6章 「書斎の図」から「山水の図」へ

- 第1図 山水図 文清筆・一条兼良ら題詩 80.7×33.4cm 紙本墨画 正木美術館
 第2図 山水図 文清筆 37.7×36.1cm 紙本淡彩 ボストン美術館
 第3図 蜀山図 江西龍派・一条兼良題詩 70.9×30.2cm 紙本淡彩 静嘉堂
 第4図 山水図 竺雲等連題詩 93.3×33.9cm 紙本淡彩
 第5図 万里橋図 九淵龍 題記および詩 115.9×36.3cm 紙本淡彩 静嘉堂
 第6図 湖山小景図 松谿天遊筆 之慧鳳題記 121.5×34.7cm 紙本淡彩 文化庁
 第7図 山水図 岳翁蔵丘筆 69.1×32.7cm 紙本墨画 東京国立博物館
 第8図 山水図 岳翁蔵丘筆・了庵桂悟ら題詩 87.3×29.4cm 紙本淡彩 正木美術館
 第9図 山水図 伝岳翁蔵丘筆・横川景三題詩 124.0×35.0cm 紙本淡彩 畠山記念館
 第10図 山水図 伝周文筆 90.9×38.9cm 紙本淡彩

第7章 瀟湘八景図の受容と制作

- 第1図 瀟湘八景図襖絵 伝相阿弥筆 各 173.9×139.1 cm 紙本墨画 大仙院
 第2図 山市晴嵐図 相阿弥筆 紙本墨画 大仙院
 第3図 山市晴嵐図 玉潤筆 33.0×83.1cm 紙本墨画 出光美術館
 第4図 瀟湘八景図屏風 伝相阿弥筆 各 157.1×354.3 cm 紙本墨画 妙心寺
 第5図 山水図 伝張遠筆・絶海中津題詩 34.5×94.9cm 紙本墨画 相国寺
 第6図 瀟湘八景図屏風 伝周文筆 各 162.5×344.0 cm 紙本淡彩 香雪美術館
 第7図 瀟湘八景図屏風 蔵三筆 各 158.0×366.1 cm 紙本淡彩 ボストン美術館
 第8図 四季山水図屏風 伝周文筆 各 163.5×372.0 cm 紙本淡彩 前田育徳会

第9図 湖山小景図 松谿天遊筆 之慧鳳題記 121.5×34.7cm 紙本淡彩 文化庁

第10図 平沙落雁図（瀟湘八景画冊） 祥啓筆 36.2×23.7cm 紙本淡彩 白鶴美術館

第8章 「筆様」による制作

第1図 瀟湘八景図屏風 伝周文筆 各 162.5×344.0 cm 紙本淡彩 香雪美術館

第2図 山市晴嵐図 伝岳翁筆 88.7×48.4cm 紙本墨画 浅田家

第3図 瀟湘夜雨図 伝岳翁筆 88.6×44.8cm 紙本墨画 根津美術館（小林コレクション）

第4図 風雨舟行図 夏珪筆 23.9×25.1cm 絹本淡彩 ポストン美術館

第5図 瀟湘夜雨図（瀟湘八景画冊） 祥啓筆 36.2×23.7cm 紙本淡彩 白鶴美術館

第9章 「縮地の法」の山水画

第1図 西湖図 如寄筆 42.0×90.8cm 紙本墨画 天寧寺

第2図 天の橋立図 雪舟等楊筆 89.3×169.0 cm 紙本淡彩 京都国立博物館

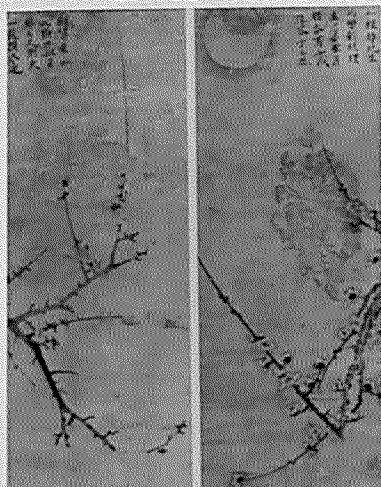
第3図 西湖図 秋月等観筆 46.6×84.8cm 紙本墨画 石川県立美術館

第4図 柿本人麿図 如寄筆・仲和賛 82.1×32.8cm 紙本淡彩 正木美術館

第5図 西湖図屏風 鷗斎筆 各 157.3×359.0 cm 紙本墨画

第6図 西湖図襖絵 伝狩野元信筆 紙本墨画 真珠庵通遷軒

第1章 墨梅図の受容と制作



I-1 梅花図 白雲慧曉題詩



I-2 梅花図 絶海中津題詩



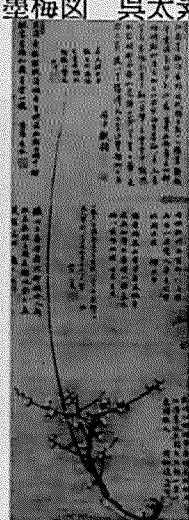
I-3 墨梅図 吳太素筆



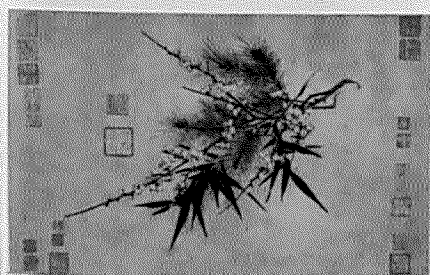
I-4 墨梅図 王冕筆



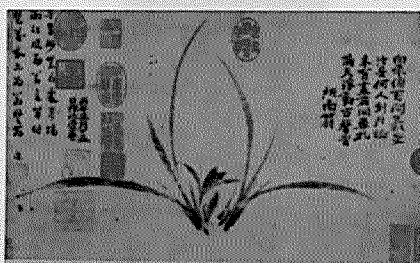
I-5 観音墨梅図 伝一之筆



I-6 墨梅図 物外筆



I-7 歳寒三友図 趙孟堅筆



I-8 墨蘭図 鄭思肖筆



I-9 歳寒図 楊維禎筆

第2章 芦雁図の展開



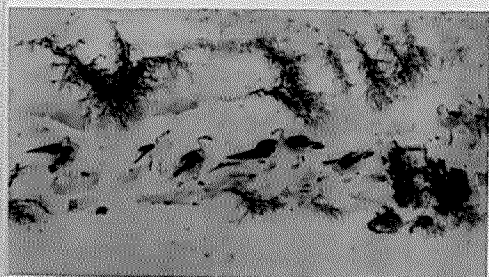
Ⅱ-1 芦雁図 一山一寧題詩



Ⅱ-2 秋塘図 伝趙令穰筆



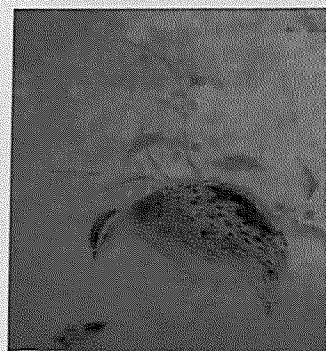
Ⅱ-3 芦雁図 伝惠崇筆



Ⅱ-4 百雁図 伝馬賁筆



Ⅱ-5 秋浦双鷺図 惠崇筆



Ⅱ-6 杞実杞鷄図 崔慤筆



Ⅱ-7 芦雁図 (二幅) 鉄舟筆



Ⅱ-8 芦雁図 鉄舟徳濟筆



Ⅱ-9 渡江落雁図 魚庵詩

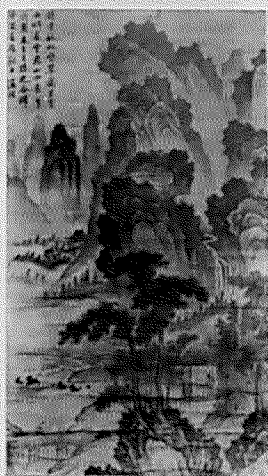
第3章 空華集にあらわれた絵画資料



III-1 葡萄図 愚溪筆



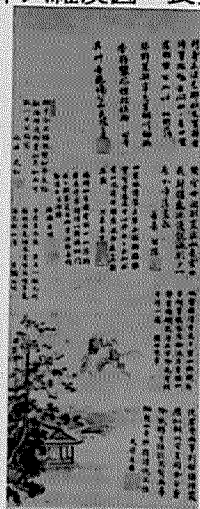
IV-2 溪陰小築図



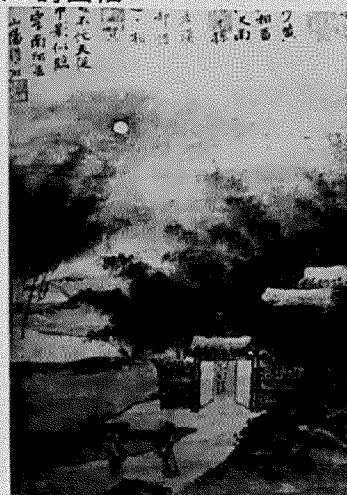
IV-5 秋林読書図



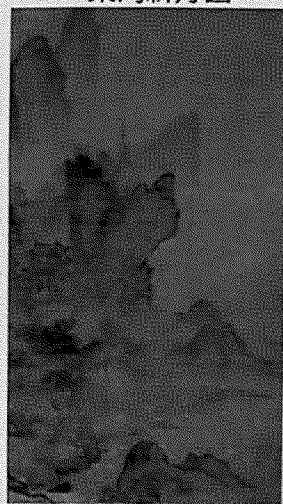
IV-3 十六羅漢図 良全筆



IV-6 a 山荘図



IV-1 柴門新月図



IV-4 山水図 可翁筆



IV-6 b 山荘図 (部分)

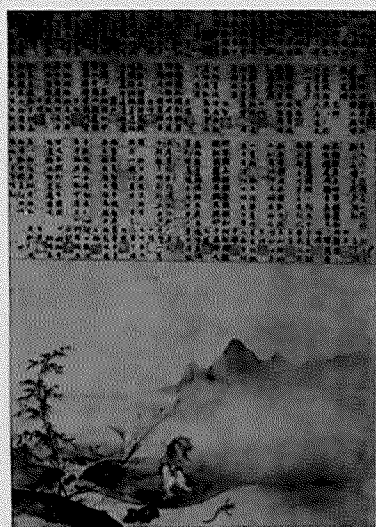
第5章 周文様式の詩画軸



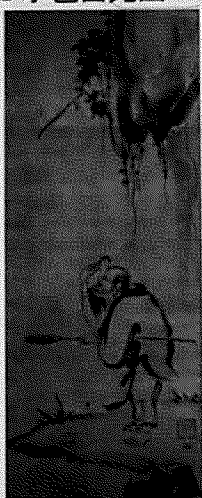
V-1 水色樹光図



V-2 三益斎図



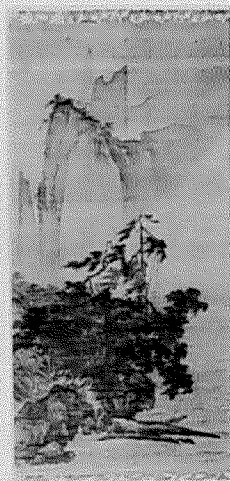
V-3 瓢鮎図 如拙筆



V-4 硯子和尚図 可翁筆



V-5 洞山渡水図 馬遠筆



V-6 風雨山水図



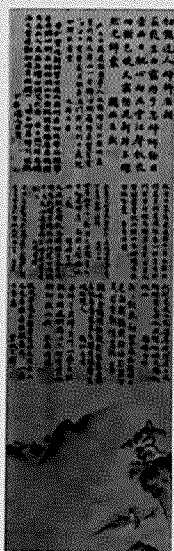
V-7 青山白雲図



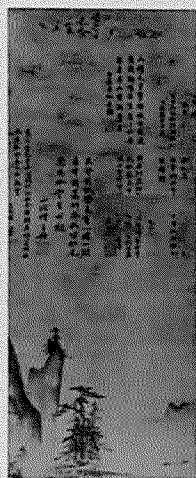
V-8 山水図 伝岳翁筆



V-9 江天遠意図



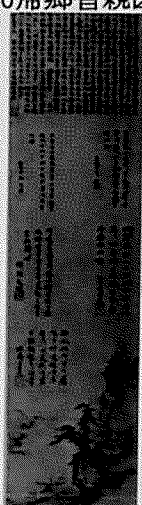
V-10 帰郷省親図



V-11 孤舟水遠図



V-12 江山之隠図



V-13a 竹斎読書図



V-13b 竹斎読書図 (部分)



V-14 山水図 梁彭孫筆

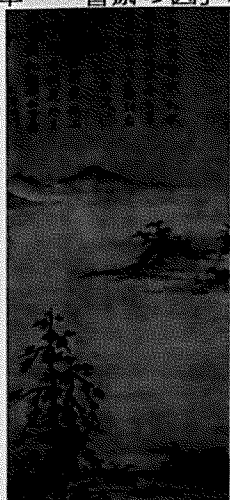


V-15 高士対山図



V-16 高士観月図

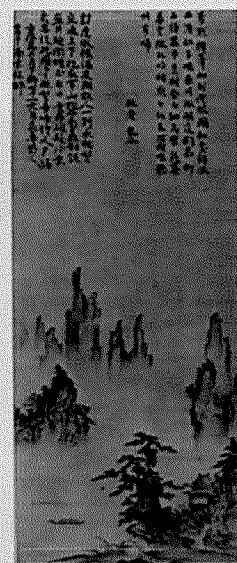
第6章 「書斎の図」から「山水の図」へ



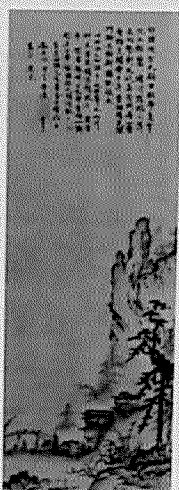
VI-1 山水図 文清筆



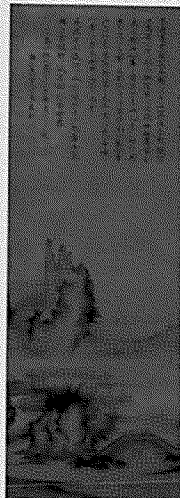
VI-2 山水図 文清筆



VI-3 蜀山図



VI-4 山水図 竺雲等連題詩



VI-5 万里橋図



VI-6 湖山小景図 松谿筆



VI-7 山水図 岳翁蔵丘筆



VI-8 山水図 岳翁蔵丘筆



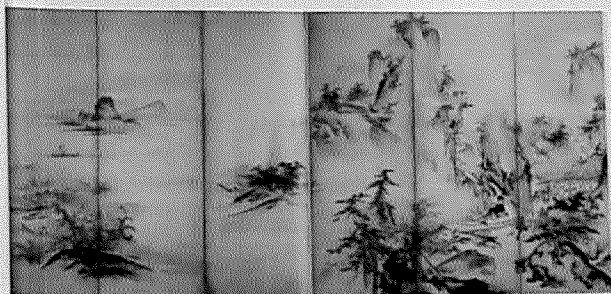
VI-9 山水図 伝岳翁筆



VI-10 山水図 伝周文筆

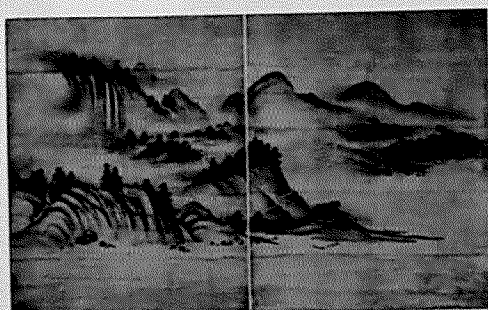


VII-2 山市晴嵐図 相阿弥筆

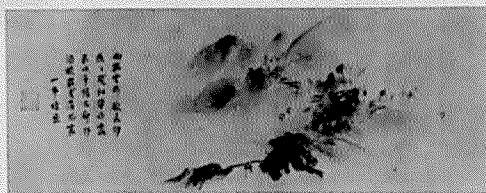


VII-6 瀟湘八景図屏風

第7章 瀟湘八景図の受容と制作



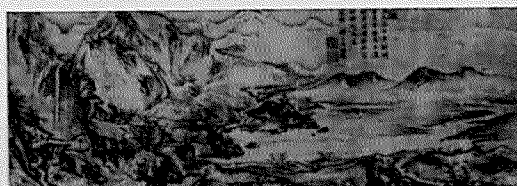
VII-1 瀟湘八景図襖絵



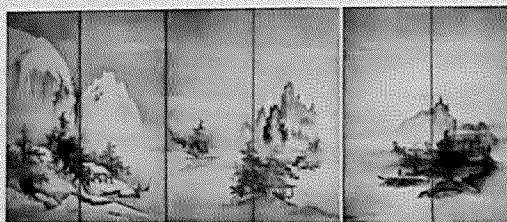
VII-3 山市晴嵐図 玉淵筆



VII-4 瀟湘八景図屏風



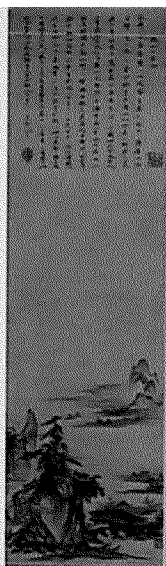
VII-5 山水図 伝張遠筆



VII-7 瀟湘八景図屏風



Ⅶ- 8 四季山水図屏風

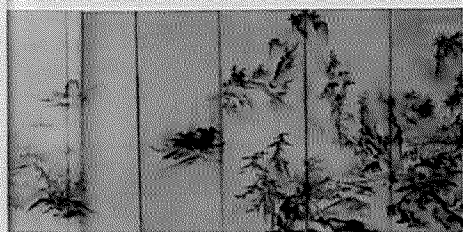


Ⅶ- 9 湖山小景図 松谿筆



Ⅶ-10 平沙落雁図 祥啓筆

第8章 「筆様」による制作



Ⅷ- 1 瀟湘八景図屏風



Ⅷ- 2 山市晴嵐図 岳翁筆



Ⅷ- 3 瀟湘夜雨図 岳翁筆

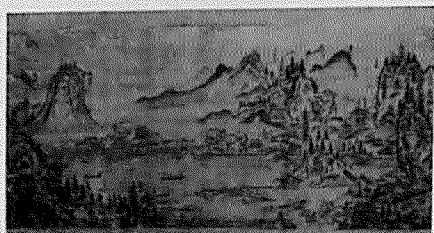


Ⅷ- 4 風雨舟行図 夏珪筆

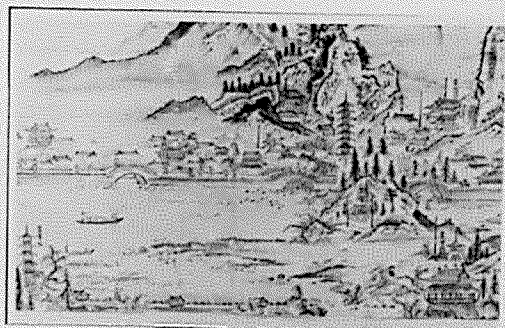


Ⅷ- 5 瀟湘夜雨図 祥啓筆

第9章 「縮地の法」の山水画



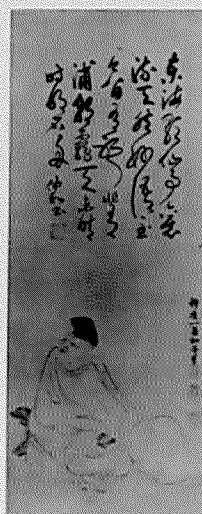
IX-1 a 西湖図 如寄筆



IX-1 b 西湖図 如寄筆 (部分)



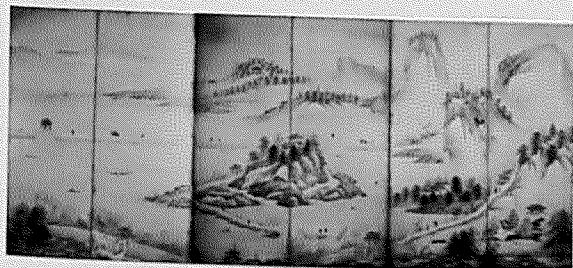
IX-2 天の橋立図 雪舟筆



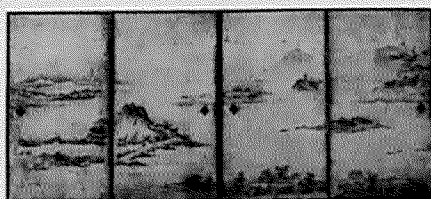
IX-4 柿本人麿図 如寄筆



IX-3 西湖図 秋月筆



IX-5 西湖図屏風 鷗斎筆



IX-6 西湖図襖絵